Mistérios do Visível Vol. 2

A criação do conceito de 'Sustentabilidade Simbólica' é desenvolvida nesta tese, fundamentada principalmente em Bourdieu, Ginzburg e Salíngaros. Mas o pesquisador também se baseia em muitos outros autores, além de se aventurar pela 'arqueologia do tempo presente', tudo para combater os males da chamada 'Arquitetura Moderna', indo além das questões da estética, do racionalismo e do materialismo. Um trabalho instigante e inovador, que propõe novos caminhos interpretativos e se propõe a solucionar dilemas da atuação do Arquiteto e Urbanista de hoje, além de analisar porque nosso mundo ficou tão feio, como a Arquitetura Moderna, tão detestada, conseguiu se impor como padrão mundial.

Fabiano Fazion, Arquiteto com mais de 30 anos de exercício profissional. Mestre em História (UFPR), Doutor em Gestão Urbana (PUCPR) e Dottore di Ricerca in Architectura (UNIFE). Arquiteto e pesquisador da UFPR.
Pesquisa História da Arquitetura e Arquitetura vernacular brasileira há mais de 3 décadas. Tem vários artigos e dois livros publicados.

9 786203 467857

Mistérios do Visível V.2 Fabiano Fazion

FOR AUTHOR USE ONLY

Fazion

Fabiano Fazion

Mistérios do Visível Vol. 2

Forma Arquitetônica e Sustentabilidade Simbólica nas cidades

Novas Edições Acadêmicas

Fabiano Fazion

Mistérios do Visível Vol. 2

FOR AUTHOR USE ONLY

FOR AUTHOR USE ONLY

Fabiano Fazion

Mistérios do Visível Vol. 2

Forma Arquitetônica e Sustentabilidade Simbólica nas cidades

FOR AUTHOR USE ONLY

Novas Edições Acadêmicas

Imprint
Any brand names and product names mentioned in this book are subject to trademark, brand or patent protection and are trademarks or registered trademarks of their respective holders. The use of brand names, product names, common names, trade names, product descriptions etc. even without a particular marking in this work is in no way to be construed to mean that such names may be regarded as unrestricted in respect of trademark and brand protection legislation and could thus be used by anyone.

Cover image: www.ingimage.com

Publisher:
Novas Edições Acadêmicas
is a trademark of
Dodo Books Indian Ocean Ltd., member of the OmniScriptum S.R.L Publishing group
str. A.Russo 15, of. 61, Chisinau-2068, Republic of Moldova Europe
Printed at: see last page
ISBN: 978-620-3-46785-7

Copyright © Fabiano Fazion
Copyright © 2021 Dodo Books Indian Ocean Ltd., member of the OmniScriptum S.R.L Publishing group

FOR AUTHOR USE ONLY

MISTÉRIOS DO VISÍVEL: FORMA ARQUITETÔNICA E SUSTENTABILIDADE SIMBÓLICA NAS CIDADES

Volume 2

FOR AUTHOR USE ONLY

MYSTERIES OF THE VISIBLE:
ARCHITECTURAL FORM AND SYMBOLIC SUSTAINABILITY IN CITIES
Volume 2

MISTERI DEL VISIBILE:
FORMA ARCHITETTONICA E SOSTENIBILITÀ SIMBOLICA NELLE CITTÀ
Volume 2

FABIANO FAZION

SUMÁRIO / INDEX / SOMMARIO

VOLUME 1

	Prefácio Foreword Prefazione	1
1	Introdução Introduction Introduzione	11
1.1	O Objeto de estudo	14
1.2	Objetivos	17
1.3	Hipóteses	17
1.4	O método de trabalho	18
1.5	A estrutura da Tese	19
2	O Método de trabalho The Method of work Il Metodo di lavoro	22
2.1	Arqueologia como princípio metodológico	34
2.2	Elementos operativos de uma metodologia Arqueológica	38
2.3	Síntese metodológica	49
3	A primeira imersão empírica – o contexto, as questões, o problema de pesquisa. The first empirical immersion – the context, the questions, the research problem. La prima imersione empirica – il contesto, le questione, il problema di ricerca.	54
3.1	Uma primeira imersão empírica	58
3.1.2	Modernidade, Arte Moderna, Arquitetura Moderna.	71
3.2	Constatação da ruptura modernista – a descoberta arqueológica	80
3.3	A ruptura modernista e o Patrimônio Histórico.	86
4	Menos é menos: discursos modernistas canônicos, ao longo do século XX. Less is Less: canonic modernist discourses, throughout the 20th century. Meno è meno: discorsi modernisti canonici nel corso del ventesimo secolo.	102
4.1	1908 - Ornamento e crime - Adolf LOOS	112
4.2	1923 - Por uma Arquitetura – Charles-Edouard JEANNERET-GRIS	120
4.3	1941 - Espaço, tempo e arquitetura - Sigfried GIEDION	134
4.4	1948 - Saber ver a arquitetura - Bruno ZEVI	153
4.5	1960 - História da Arquitetura Moderna - Leonardo BENEVOLO	161
4.6	1976 - Arquitectura Contemporánea. Manfredo TAFURI, Francesco DAL CO	179
4.7	1980 - História crítica da Arquitetura Moderna - Kenneth FRAMPTON	192
4.8	1980 - Depois da arquitetura moderna - Paolo PORTOGHESI	226
5	Estilo, maneira: princípios da identificação formal do modernismo. Style, manner: principles of the formal identification of modernism. Stile, modo: principi dell'identificazione formale del modernismo.	247
5.1	A questão do Art Déco.	306
6	Por uma Ecologia do Ambiente Simbólico. For an Ecology of the Symbolic Environment. Per un'Ecologia del'Ambiente Simbolico.	339
6.1	Sustentabilidade Simbólica – o conceito	343
6.1.1	Sustentabilidade	344
6.1.2	O Simbólico	347
6.1.2.1	A obra de Pierre Bourdieu	349
6.1.2.2	As bases teóricas para uma Ecologia do Ambiente Simbólico	353
6.1.3	Em busca da Sustentabilidade Simbólica	358
6.2	A Natureza como potencialidade e como limite	360
6.2.1	Geopsique	361

FOR PEER REVIEW PURPOSE ONLY

6.2.2	Topofilia	**363**
6.2.3	Biofilia	**363**
6.2.4	As raízes biológicas da Arquitetura	**365**
6.2.5	As três Ecologias	**367**
6.2.6	A Arquitetura da Felicidade	**368**
6.2.7	A obra de Ulrich	**369**
6.3	Forma Arquitetônica	**370**
7	Princípios interpretativos para uma Arqueologia do tempo presente. Interpretive principles for an Archaeology of the preset time. Principi interpretativi per un'Archeologia del tempo presente.	**376**
7.1	Fundamentos gerais	**384**
7.2	Arquitetura como linguagem	**394**
7.3	Arquitetura Moderna e cinema	**398**
7.4	Outros produtos culturais	**412**
7.5	Sobre uma perspectiva quantitativa	**413**
8	A segunda imersão empírica: a busca dos sinais, sob a perspectiva dos princípios interpretativos. The second empiric immersion: the search for clues, from the perspective of the interpretive principles. La seconda immersione empirica: la ricerca di spie dalla prospettiva dei principi interpretativi.	**418**
8.1	Brasília	**430**
8.2	Nova York / New York	**461**
8.3	Roma / Rome	**514**
8.4	Ferrara	**520**
8.5	Barcelona / Barcelona / Barcellona	**530**
8.6	Viena / Vienna	**538**
8.7	Florença / Florence / Firenze	**550**
8.8	Londres e Letchworth / London and Letchworth / Londra e Letchworth	**556**
8.9	Veneza / Venice / Venezia	**568**
9	Conclusão – Síntese Final Conclusion – Final Synthesis Conclusione – Sintese Finale	**589**
	Referências Bibliográficas Bibliographic References Riferimenti Bibliografici	**604**

FOR AUTHOR USE ONLY

6 – Por uma Ecologia do Ambiente Simbólico.

For an Ecology of the Symbolic Environment.

Per un'Ecologia del'Ambiente Simbolico.

If a plant cannot live
according to its nature, it dies;
and so a man.
Henry David Thoreau

FOR AUTHOR USE ONLY

Neste capítulo trataremos de definir nossa perspectiva a respeito de uma Ecologia do Ambiente Simbólico, concepção teórica que dará sustentação à nossa proposição do conceito de Sustentabilidade Simbólica.

Partiremos da constatação de que a descoberta arqueológica (a ruptura formal modernista) considerada isoladamente não revela toda a amplitude de análise que pretendemos abranger, pois devemos levar em conta um fator complementar: a questão ecológica, tema de extrema relevância na contemporaneidade, do qual pretendemos analisar aspectos além dos exclusivamente materiais.

Considerando que não existem conceitos elaborados que sejam suficientemente abrangentes e precisos para dar conta da relação *materialidade – forma arquitetônica – símbolo – homem – ambiente urbano – Ecologia*, imaginamos um conceito que pode servir a esta finalidade, para o qual pretendemos iniciar uma elaboração teórica: **Sustentabilidade Simbólica.**

Assim, passaremos a analisar os aspectos formadores do conceito: A Sustentabilidade e O Simbólico. Este último será fundamentado principalmente na obra de Bourdieu, da qual analisaremos alguns aspectos; a partir deles, desenvolveremos bases teóricas para uma Ecologia do Ambiente Simbólico, fundamentada numa **Ecologia dos bens simbólicos**, que por sua vez deriva da economia dos bens simbólicos de Bourdieu.

Trataremos de analisar de que forma a Natureza poderá ser entendida neste contexto, tanto como potencialidade quanto como limite. Para isso, faremos referência a algumas obras basilares: Geopsique (Hellpach), Topofilia (Tuan), Biofilia (Wilson) e As raízes biológicas da Arquitetura (Hersey), As três Ecologias (Guattari), A Arquitetura da Felicidade (Botton), além da vasta produção de Robert Ulrich e outros autores ligados ao *Evidence Based Design*.

Por fim, explicitaremos o entendimento adotado para definir Forma Arquitetônica.

FOR AUTHOR USE ONLY

In this chapter we will define our perspective on an Ecology of the Symbolic Environment, a theoretical concept that will support our proposal for the concept of Symbolic Sustainability.

We will start from the observation that the archaeological discovery (the modernist formal rupture) considered in isolation does not reveal all the breadth of analysis that we intend to cover, since we must take into account a complementary factor: the ecological issue, a subject of extreme relevance nowadays; about this issue, we intend to analyze aspects other than the exclusively material ones.

Considering that there are no already elaborated concepts that are sufficiently comprehensive and precise to account for the relation *materiality - architectural form - symbol - man - urban environment - Ecology*, we conceived a concept that can serve

this purpose, for which we intend to begin a theoretical elaboration: Symbolic Sustainability.

In this way, we will analyze the formative aspects of the concept: The *Sustainability* and The *Symbolic*. The latter will be based mainly on the work of Bourdieu, from which we will analyze some aspects; from this work, we will develop theoretical bases for a Ecology of the Symbolic Environment, based on an Ecology of Symbolic goods, which derives from Bourdieu's Economy of Symbolic goods.

We will analyze how Nature can be understood in this context, as both potentiality and limit. For this, we will make reference to some basic works: Geopsique (Hellpach), Topophilia (Tuan), Biophilia (Wilson), Architecture's biological roots (Hersey), The three Ecologies (Guattari), The Architecture of Happiness (Botton), besides the vast production of Roger Ulrich and other authors linked to *Evidence-Based Design*.

Finally, we will explain the understanding adopted to define Architectural Form.

FOR AUTHOR USE ONLY

In questo capitolo cercheremo di definire la nostra prospettiva su un'Ecologia del'ambiente simbolico, concezione teorica che darà sostegno alla nostra proposta del concetto di Sostenibilità Simbolica.

Partiremo della constatazione che la scoperta archeologica (la rottura formale modernista) considerata isolatamente non rivela l'intera gamma di analisi che intendiamo coprire, perché dobbiamo tener conto di un ulteriore fattore: la questione ecologica, argomento di grande rilevanza in epoca contemporanea, che intendiamo analizzare sotto aspetti oltre da quelli esclusivamente materiali.

Mentre non ci sono concetti elaborati che sono sufficientemente completi e accurati per tenere conto della relazione *materialità - forma architettonica - Simbolo - Uomini - ambiente urbano - Ecologia*, abbiamo concepito un concetto che può servire a questo scopo, per il quale abbiamo intenzione di avviare un'elaborazione teorica: Sostenibilità Simbolica.

In questo modo, analizzeremo gli aspetti formativi del concetto: La Sostenibilità e Lo Simbolico. Quest'ultimo sarà basato principalmente sul lavoro di Bourdieu, da cui analizzeremo alcuni aspetti; da loro, svilupperemo basi teoriche per un'Ecologia del'ambientale simbolico, sulla base di un'Ecologia dei beni simbolici, che a sua volta deriva dalla Economia dei beni simbolici di Bourdieu.

Cercheremo di analizzare come la Natura possa essere intesa in questo contesto, sia come potenzialità che come limite. Per questo, si farà riferimento ad alcune opere fondamentali: Geopsique (Hellpach) Topofilia (Tuan), Biofilia (Wilson), Le radici biologiche del'Architettura (Hersey), I tre Ecologie (Guattari), Architettura e felicità (Botton), e la vasta produzione di Robert Ulrich e altri autori collegati al' *Evidence-Based Design*.

Infine, renderemo esplicita la comprensione adottata per definire Forma Architettonica.

A nossa 'descoberta arqueológica' (a ruptura modernista como elemento definidor dos ambientes urbanos contemporâneos) considerada isoladamente não revela toda a amplitude de análise que pretendemos abranger. De fato, há um fator complementar que pode portar nossas interpretações a um nível mais amplo, escapando de um mero formalismo para colocar esta pesquisa no contexto das discussões relevantes de nossa época: a questão ecológica (ver, mais adiante, as observações a respeito do posicionamento da pesquisa sobre a relação Homem-Natureza).

Porém, não pretendemos aqui nos concentrar nos aspectos exclusivamente materiais concernentes à Ecologia, uma vez que há inúmeros trabalhos tratando destes aspectos, alguns de maneira bastante aprofundada. Até onde nos é dado saber, por outro lado, não há suficientes estudos ecológicos voltados para o papel dos aspectos simbólicos do mundo material; não há dúvidas de que uma das causas para esta relativa ausência é a dificuldade existente em abordar não apenas aquilo que não se vê e não se pode tocar (e, consequentemente, não se pode medir das maneiras convencionais), mas que diz respeito às relações entre a materialidade e seus aspectos simbólicos e efeitos correlatos[1]. De que maneira as alterações formais – antrópicas – do mundo material urbano afetam *simbolicamente* o equilíbrio entre os seres humanos entre si e com seu ambiente permanece sendo uma questão em aberto[2].

FOR AUTHOR USE ONLY

Ao procurar avançar na compreensão destas questões, percebemos que não existem conceitos elaborados que sejam suficientemente abrangentes e precisos para dar conta da relação materialidade – forma arquitetônica –

[1] Evidentemente, existem estudos, e até áreas inteiras de disciplinas como a Psicologia, que se dedicam a analisar aspectos simbólicos da vida humana. Porém, para estes estudos o 'simbólico' comumente se limita àquilo que simboliza 'algo', ou seja, cujo significado pode ser descrito sob a forma de um conceito concreto ou relacionado diretamente a alguma ação ou reação humana (BIANCHI *et. alli.*, 1987*)*. Nosso entendimento de simbólico (ver adiante neste capítulo), no entanto, se refere aos aspectos não apenas abstratos da vida humana, mas igualmente inabarcáveis pela razão, a não ser de maneira oblíqua. Embora o 'bem-estar', por exemplo, possa ser compreensível racionalmente, isto se dá apenas como um reconhecimento fenomênico, o que significa que a racionalidade não é capaz de estabelecer *a priori* as condições para o bem-estar, cuja elaboração racional depende do reconhecimento – de base não-racionalista e *a posteriori* – de sua existência. De fato, as tentativas racionalistas de elaboração de propostas para implantação de aparatos geradores de bem-estar (como diversas utopias, ou a distopia modernista) revelam sua limitação inerente, justamente por esta dificuldade ontológica.

[2] '*In architecture, a theoretical framework ought to explain why buildings affect human beings in certain ways, and why some buildings are more successful than others, both in practical as well as in psychological and aesthetic terms*.' (SALINGAROS, 2008, p. 149).

símbolo – homem – ambiente urbano – Ecologia. Seria necessário um conceito (ou vários) que estabelecesse uma relação inequívoca entre estes vários fatores, que permitisse uma compreensão do fenômeno que conhecemos, embora obliquamente: as diferentes materialidades, expressas em diferentes formas arquitetônicas/urbanas, nos afetam de maneiras diferentes. Enquanto a tradição milenar de produção de ambientes urbanos nos legou ambientes que consideramos dotados de grande valor (espacial, ambiental, humanístico), a ruptura com estas tradições nos privou das maneiras consolidadas mas subentendidas, subjacentes, de projetar e construir. Assim, precisamos de uma elaboração racional para nos auxiliar a recuperar a capacidade de produção de ambientes urbanos com a qualidade que observamos em alguns exemplos do passado.

Com esta preocupação em mente, imaginamos um conceito que pode servir a esta finalidade, ou ao menos dar início a uma elaboração teórica mais refinada e concreta, para a qual pretendemos poder contribuir: o conceito de **Sustentabilidade Simbólica**. Com este conceito, ao qual procuraremos dar uma forma inicial, quase como um esboço, pretendemos integrar materialidade e simbolismo, tendo em conta que nossas ações na materialidade se refletem na esfera simbólica, sobre a qual não nos é dado agir diretamente, a não ser, justamente, por intermédio do mundo material[3].

FOR AUTHOR USE ONLY

O propósito desta tese é avançar na compreensão do papel da Forma Arquitetônica como elemento definidor da Sustentabilidade Simbólica das cidades. Porém, é necessário esclarecer o que significam, neste contexto, primeiramente Sustentabilidade Simbólica; em seguida Forma Arquitetônica; e, finalmente, estabelecer de que maneira ambos se relacionam.

6.1. Sustentabilidade Simbólica – o conceito.

[3] Temos aqui um aspecto importantíssimo da relação entre a materialidade e a esfera simbólica: embora esta relação seja bi-direcional por natureza, com o mundo simbólico exercendo influências sobre o mundo material e vice-versa, a ação humana acontece quase que exclusivamente através da materialidade. Assim, para afetar o ambiente simbólico é necessária uma ação no ambiente material; os efeitos no ambiente simbólico passarão então a exercer suas consequências no ambiente material, podendo ser gerado aí um círculo auto-alimentado, o que revela a gravidade das intervenções materiais que não levam devidamente em consideração os seus efeitos simbólicos. O conceito de Sustentabilidade Simbólica pode auxiliar a dirimir alguns aspectos problemáticos desta relação, na medida em que permita a compreensão mais aguçada das relações.

Esta tese, cuja temática está relacionada ao Patrimônio Histórico e sua gestão, tem como elemento central a relação entre a Arquitetura, a Natureza e o Ser Humano. Para a compreensão desta relação, constatamos a necessidade de propor o conceito de Sustentabilidade Simbólica, previamente inexistente; dentro do escopo e da amplitude desta tese, nos propomos a apresentar elementos iniciais que podem contribuir para a fundamentação desta idéia, de modo a permitir futuros avanços.

Para isto precisamos explicitar os pontos de partida, de modo a fazer uma proposição não somente operacional, mas compreensível e possível de ser compartilhada e utilizada por outros pesquisadores, para além do âmbito desta pesquisa.

Desta forma, realizaremos uma abordagem inicialmente parcial dos termos utilizados, explorando cada um separadamente até podermos realizar a operação de reuní-los no conceito que os abrange, alcançando o significado que vai além da soma das partes. Iniciaremos, portanto, com o termo 'sustentabilidade', depois 'simbólica' e, finalmente, a reunião de ambos.

FOR AUTHOR USE ONLY

6.1.1 Sustentabilidade.

Sustentabilidade é um conceito relativamente novo e que ainda não foi desenvolvido a ponto de obter um amplo consenso a respeito de seus significados (o que também significa dizer: não ocorreu, a partir da formulação do conceito, nem a constituição de um campo específico para dar conta daqueles que o empregam sistematicamente, nem houve força simbólica suficiente para impor um consenso nos campos afeitos já existentes). A despeito disso, é possível estabelecer alguns significados comuns, uma vez que as palavras *sustentar, sustentação*, das quais deriva, têm significados linguísticos bem estabelecidos.

Vemos, por exemplo, numa definição de dicionário[4], que 'sustentar' tem origem etimológica no latim '*sustentare*', e entre os 18 significados apontados, destacamos:

[4] Dicionário Michaelis (2017). Disponível em: http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/sustentar/

> Impedir de cair, escorando o peso por baixo; Amparar(-se) para não cair ou deixar cair; Criar e oferecer condições para que uma atividade tenha continuidade; Garantir recursos materiais para a sobrevivência de uma nação, de uma sociedade etc.; Dar apoio necessário para manter uma situação; Conservar(-se) firme; não fraquejar; Manter à sua custa; (Mús.) Fazer durar por mais tempo e com a mesma intensidade um compasso, um tempo, uma nota, uma voz etc.

Não é difícil, portanto, depreender daí a utilização do termo sustentabilidade no contexto dos estudos ecológicos ou ambientais, uma vez que um dos principais problemas apontados por estes é justamente o fato de que, mantidas as atuais condições de utilização dos recursos naturais e dadas as consequências desta utilização, a vida no planeta tende a ser tornar insustentável, ou, dito de outra forma, não poderá ser mantida.

Uma das características dos estudos ecológicos é terem se originado sob uma perspectiva material, ou seja, focados numa perspectiva que considerava as quantidades dos elementos presentes no planeta (matéria e/ou energia), inclusive com suas transformações e processos.

Alguns estudiosos, porém, foram capazes de perceber que outros elementos (não materiais) também deveriam ser considerados na análise dos ambientes humanos, uma vez que estes não poderiam ser compreendidos em sua complexidade a partir somente dos elementos materiais aí presentes. Foi assim que fatores culturais e sociais passaram a fazer parte das considerações quando se estuda a sustentabilidade. Vemos, por exemplo, em JAMES (2015) que são quatro os chamados domínios nos quais se divide a análise das cidades: ecologia, economia, política e cultura. Cultura aparece definida como

> a social domain that emphasizes the practices, discourses, and material expressions that over time express the continuities and discontinuities of social meaning of a life held-in-common. (Circles of Sustainability, 2015, p. viii).

Não é difícil perceber a complexidade de abordar tais aspectos, de modo que, embora presentes como premissas, eles sejam relativamente negligenciados quando da análise prática de ambientes urbanos. Deste modo, um projeto abrangente como o que resultou no livro Urbanismo Ecológico (MOSTAFAVI e DOHERTY, 2014) demonstra o quanto a noção de sustentabilidade ainda permanece restrita a aspectos materiais, e o quanto as formas arquitetônicas são consideradas como elemento secundário ou

FOR AUTHOR USE ONLY

negligenciável nas considerações sobre sustentabilidade. De fato, apesar de todo um discurso supostamente inovador, são as formas arquitetônicas derivadas dos axiomas Modernistas, ou simplesmente ditadas pela moda e as forças do mercado, que dominam a maioria das propostas apresentadas.

Outro exemplo interessante pode ser encontrado em BALZANI e MARZOT (2010), no qual são apresentados projetos premiados ou agraciados com honras, sendo o quesito 'sustentabilidade' o principal fator de avaliação. Não é possível perceber, nos projetos apresentados, mesmo entre os premiados, qualquer consideração que vá além dos aspectos materiais (consumo energético, principalmente) dos edifícios. Evidentemente, como projetos de arquitetura bem desenvolvidos, a preocupação com a forma é um fator importante, e que se revela em soluções bem elaboradas. Porém, não é possível distinguir, ***a partir das formas*** utilizadas, qual destes projetos seria ***mais ou menos sustentável*** – os critérios são outros.

Nossa pesquisa, porém, aponta para resultados que divergem destas interpretações dominantes. De fato, e nos apoiaremos em autores de vários campos para demonstrá-lo, a sustentabilidade não apenas ultrapassa os limites da materialidade, como em alguns casos (se não em todos), os aspectos imateriais (que em nosso trabalho chamaremos de simbólicos, como veremos mais adiante) da realidade são definidores de uma série de características dos ambientes humanos, influenciando fortemente a cognição e a capacidade cognitiva, as emoções, até mesmo comportamentos. Cabe ressaltar que de maneira nenhuma esta tese se filia à tradição behaviorista ou a estudos que tentam traçar paralelos entre atividade humanas e meio ambiente (ver, por exemplo, o trabalho de HILLIER - 2007), pois estas aplicam uma visão do ser humano como redutível a seus comportamentos observáveis, sem levar em consideração, entre outras coisas, a História (individual ou coletiva), além de toda a dimensão mental que permanece largamente desconhecida, não apenas pelos estudiosos, mas inclusive pelas pessoas a quem esta pertence respectivamente (sabemos que grande parte da vida mental humana ocorre alheia à sua respectiva consciência).

Além disso, a simples postura de reduzir toda pesquisa a elementos quantificáveis, interpretando o ser humano e as cidades desta mesma forma, não só significa um reducionismo que limita a própria ciência a seus patamares

FOR AUTHOR USE ONLY

mais irrelevantes (ou seja, apenas uma luta pelo poder no campo - BOURDIEU, 2004) como também implica na limitação das perspectivas interpretativas, presas ao 'observável' e 'quantificável'.

Passemos, então, à explicitação do conceito de Simbólico.

6.1.2 - O Simbólico

É algo espantoso observar a quantidade de estudos sobre a cidade (para nos restringirmos a nosso âmbito de pesquisa) que, como dissemos, se restringem a quantificar elementos ou aspectos materiais da realidade, considerando os avanços significativos que, por exemplo, a Psicologia já obteve em demonstrar a existência e importância da dimensão não-material da existência humana.

Embora no campo da Psicologia o termo 'simbólico' seja utilizado com certa freqüência, em geral se destina a nomear aqueles elementos psíquicos que, por significarem algo específico, mas não racional ou consciente, 'simbolizam' este algo, ou seja, entram em seu lugar na psique como uma representação sintética (JUNG, 1964). Não podemos deixar de notar aqui também a influência positivista, uma vez que, nesta concepção, os símbolos devem 'significar' algo que, mesmo que inconsciente e incompreensível para aquele em cuja psique ele se manifesta, pode chegar a ser 'decodificado', compreendido (pelo psicólogo).

FOR AUTHOR USE ONLY

Nesta tese, Simbólico tem um significado mais amplo: significa as disposições cognitivas (BOURDIEU, 2001, p. 27), influenciadas pelas condições histórico-sociais, cujos significados são (por falta de palavra melhor) 'abstratos', ou seja, não podem ser decodificados nem 'representam' algo de maneira específica, mas se constituem em maneiras de pensar, sentir e agir e que constituem 'sistemas simbólicos' (BOURDIEU, 2007a, p. 176), posto que dotados de historicidade e coerência específicas.

As forças sociais atuam por intermédio destes sistemas simbólicos, e aqueles que detêm os modos de fazer com que esta atuação lhes favoreça em detrimento dos demais exercem a chamada 'violência simbólica', através da qual obtêm (ou pretendem obter) a 'dominação simbólica':

> Mesmo quando repousa sobre a força nua e crua, a das armas ou a do dinheiro, a dominação possui sempre uma dimensão simbólica. (BOURDIEU, 2001, p. 209).

É importante ressaltar que os fenômenos que ocorrem na dimensão simbólica (especialmente a dominação) não guardam relação com efeitos físicos que, por uma carência lexical e conceitual, mas também pelas homologias que são possíveis entre ambos, muitas vezes têm nomes similares. Assim, um conceito como força simbólica não tem características similares a uma força física, que costuma ser compreendida em termos quantitativos (numéricos) e expressa, por exemplo, na forma de um vetor. Se para o mundo físico isto já é uma simplificação, para a dimensão simbólica estas figuras não apenas não são adequadas como tenderiam a criar uma imagem errônea dos fenômenos em questão. A mentalidade calculista, gráfica, não dá conta da dimensão simbólica, pois aqui se tratam de fenômenos multifacetados, polissêmicos, variáveis, que estão além da capacidade da ciência de bases positivistas (veremos mais adiante como lidamos com isso).

Além disso, é necessário compreender que a dominação simbólica também não é um fenômeno quantificável nem estável, uma vez que, como mostra a dinâmica da História, dominações têm seus ciclos e podem ser subvertidas por meio de ações simbólicas específicas (sobre este ponto em particular, ver BOURDIEU, 2001, p. 207, 216, 242; 2007b, p. 147).

FOR AUTHOR USE ONLY

A dominação só é possível porque, além de atuar sobre nosso sistema cognitivo, também se manifesta de maneira mais direta e corporal:

> A força simbólica [...] constitui uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por encanto, a despeito de qualquer constrição física; [...] ela deriva suas condições de possibilidade [...] do imenso trabalho prévio [...] de operar uma transformação durável dos corpos e produzir as disposições permanentes despertadas e reativadas pela ação simbólica. (Essa ação transformadora é tanto mais poderosa quando se exerce, no essencial, de maneira invisível e insidiosa, por intermédio da **familiarização com um mundo físico simbolicamente estruturado** e por meio da experiência precoce e prolongada de interações animadas pelas estruturas de dominação). [...]. (BOURDIEU, 2001, pp. 204-205 - grifo nosso)

Assim, é possível compreender a conotação simbólica da Arquitetura (e das cidades), pois esta constitui um dos elementos mais fundamentais do nosso mundo físico (onde há seres humanos - e cidades - há arquitetura) e, portanto, exerce papel fundamental na estruturação simbólica do mundo.

Como não existe nenhum elemento material destituído de sua contraparte simbólica (embora existam efeitos simbólicos destituídos de bases materiais), e, portanto, fazendo parte de um sistema simbólico, podemos concluir que o sistema simbólico constitui por si uma 'paisagem simbólica', ou ainda, um 'ambiente simbólico'. As consequências destas afirmações serão essenciais para o desenvolvimento conceitual desta tese, como veremos a seguir.

Antes de prosseguirmos, será importante revisarmos alguns aspectos da obra de Bourdieu importantes para o embasamento de nossa perspectiva interpretativa.

6.1.2.1 – A obra de Pierre Bourdieu

Um pesquisador precisa embasar seu trabalho em obras de referência que lhe permitam utilizar conceitos e métodos com segurança, de modo a que seu trabalho tenha reduzidas fragilidades teóricas, e também de modo a se posicionar no campo científico de maneira a ser compreendido e aceito dentro dos limites considerados válidos para seu tempo e área de estudos, uma vez que

> […] no todos los juicios tienen el mismo peso, y los dominantes se hallan en situación de imponer la escala de preferencias más favorable a sus productos […]. (BOURDIEU, 2007c, p. 24)

Por conta disso, não é raro que os pesquisadores adotem obras, ou conjuntos de obras, consideradas canônicas (ao menos em seu meio intelectual) como base para seu trabalho, de modo a se inserir academicamente com maior facilidade, por vezes de maneira quase automática e imperceptível (como um 'peixe na água', diria Bourdieu).

Outra maneira de escolher as obras de referência diz respeito à maneira como o pesquisador quer ser visto, no sentido de um alinhamento ideológico específico; é o caso do marxismo, que durante décadas serviu como um anteparo ideológico que protegia (nos meios marxistas, evidentemente, muito difundidos nas academias mundo afora) o pesquisador de muitos questionamentos (já que os subentendidos e as premissas eram compartilhados pelo círculo acadêmico do pesquisador) e, ao mesmo tempo,

FOR AUTHOR USE ONLY

emprestava a ele certa 'aura' politicamente correta, advinda de um alinhamento com aquilo que deveria ser o 'certo', politicamente. Mas isso vale também para o outro lado da moeda, com os pensadores de 'direita' se valorizando e protegendo mutuamente nos seus círculos.

No caso deste trabalho, há um pouco de tudo isso, mas de uma maneira bem específica. Isto porque tese e pesquisador estão profundamente influenciados pela obra de Pierre Bourdieu. Cabe explicar como e porque.

Bourdieu produziu ao longo de quatro décadas de trabalho intenso, uma obra bastante extensa, densa e respeitada. Apesar disso, ainda é freqüente encontrar referências superficiais a seus trabalhos, o que se constata pela repetição de um clichê: Bourdieu é o criador dos conceitos de *habitus* e *Campo*. Eventualmente, para quem se pretende mais bem informado, vem junto a crítica, segundo a qual o 'problema' do desenvolvimento conceitual de Bourdieu é sua aplicação da noção de 'interesse' – e a subseqüente observação de que o ser humano não age sempre por interesse, etc, etc. E assim outras críticas parciais ou enviesadas (PINTO, 2002, p.11).

É certo que **habitus** e **campo**[5] são conceitos fundamentais, e serão utilizados (por vezes implicitamente) neste trabalho. Mas é preciso acrescentar que ambos não são suficientes para explicar todos os fenômenos sociais sem, por exemplo, a noção de **trajetória:**

FOR AUTHOR USE ONLY

> A diferencia de las biografías corrientes, la trayectoria describe la serie de posiciones sucesivamente ocupadas [...] en los estados sucesivos del campo [...], dando por supuesto que sólo en la estructura de un campo, es decir [...] relacionalmente, se define el sentido de estas posiciones sucesivas. (BOURDIEU, 1997, pp. 71-72)

Somente com a condição de se compreender o movimento, de ascensão ou queda (na posição social ou na composição dos capitais), se pode explicar as diferentes leituras sobre as forças atuantes que podem ocorrer a ocupantes de posições equivalentes em um campo e as conseqüentes diferentes tomadas de posição:

> [...] a posição de origem é apenas o ponto de partida de uma trajetória, a referência em relação à qual define-se o sentido da carreira social. Esta

[5] Uma longa discussão a respeito da utilidade da utilização do conceito de Campo para a análise dos fenômenos arquitetônicos pode ser encontrada em FAZION (2010), baseada em Bourdieu e também em STEVENS (2003), que apresenta uma detalhada elaboração a aplicação do conceito para este campo específico.

> distinção impõe-se, com evidência, em todos os casos em que indivíduos oriundos da mesma fração ou da mesma família - portanto, submetidos a inculcações morais, religiosas ou políticas, supostamente, idênticas - sentem-se inclinados a tomadas de posição divergentes em matéria de religião ou política pelas relações diferentes com o mundo social, tributárias de trajetórias individuais divergentes e, por exemplo, segundo o grau de sucesso ou não obtido nas estratégias de reconversão necessárias para escapar ao declínio coletivo de sua classe. (BOURDIEU, 2007, p. 105)

Além disso, todas as observações que Bourdieu elabora sobre uma série de fenômenos e posicionamentos culturais compõem um complexo quadro interpretativo que serve para explicar muito dos fenômenos sociais, em âmbitos muito mais amplos do que uma leitura superficial de sua obra poderia supor.

Esta explicação dos fenômenos sociais é especialmente importante para esta tese; toda a pesquisa esta alicerçada sobre hipóteses e pressupostos que, além de não serem convencionais, desafiam, ao menos em certa medida, algumas idéias estabelecidas que se tornaram parte daquilo que é inquestionado, aceito como evidente, ou seja, parte da **doxa,**

> conjunto de crenças fundamentais que nem sequer precisam se afirmar sob a forma de um dogma explícito e consciente de si mesmo. (BOURDIEU, 2001, p. 25)
> a experiência primordial do mundo social é a da doxa, adesão às relações de ordem que - por serem o fundamento inseparável tanto do mundo real quanto do mundo pensado - são aceitas como evidentes. (BOURDIEU, 2007, p. 438)

FOR AUTHOR USE ONLY

Questionar a doxa, no entanto, não é algo que se possa fazer com facilidade, pois

> La doxa es un punto de vista particular, el punto de vista de los dominantes, que se presenta y se impone como punto de vista universal. (BOURDIEU, 1997, p. 121)

Neste ponto é importante lembrar que não existe consenso a respeito dos fenômenos do mundo social; se é fácil aceitar que há interpretações variadas da história, oriundas dos diferentes condicionamentos impostos às leituras do passado, costuma ser menos evidente que também não existe consenso a respeito do **presente.** Desconhecemos de fato muito do que diz respeito à nossa própria realidade, o que causa sérias limitações em métodos que se supõem objetivos:

> É decerto a experiência da estranheza, tão poderosa e tão fascinante, que leva o etnólogo a esquecer, em meio a complacência literária do exotismo, que ele é tão estrangeiro à sua própria prática como as práticas

> estrangeiras que ele observa, ou melhor, que a sua própria prática não lhe é menos estrangeira, em sua verdade de prática, do que as práticas estrangeiras mais estranhas [...]. (BOURDIEU, 2001, pp. 67-68)

O presente que parece evidente, o senso comum, o que não necessita questionamento pela aparente obviedade, é justamente aquilo que interessa aos dominantes (ainda que nem mesmo eles necessitem racionalizar, tornar conscientes ou explicitar estes interesses).

Como esta tese se propõe a uma leitura, digamos, excêntrica de uma série de fenômenos histórico-sociais, ela, ainda que sem esta intenção, desafia os interesses dos dominantes[6]. Mais necessária se faz a construção de uma defesa teórica, aceita e legitimada, que ao mesmo tempo empreste consistência ao trabalho e o coloque a salvo de críticas que possam comprometê-lo.

A obra de Bourdieu tem ainda outras características importantes, que convém lembrar, além da já citada consistência e abrangência. Primeiro, o aprofundamento no estudo dos fenômenos relacionados ao simbólico. Ao se concentrar no invisível e impalpável, Bourdieu se distancia das tendências acadêmicas meramente materialistas, especialmente as de tendência economicistas, e opera uma ampliação considerável dos horizontes de pesquisa. Além disso, ele demonstra o quanto são influentes os fenômenos simbólicos, pois através deles se opera a violência simbólica através da qual se impõem todas as formas de dominação:

FOR AUTHOR USE ONLY

> […] os sistemas simbólicos, que um grupo produz e reproduz no âmbito de um tipo determinado de relações sociais, adquirem seu verdadeiro sentido quando referidos às relações de força que os tornam possíveis e socialmente necessários […] é preciso construí-los como relações sociais que mobilizam todo o poder de violência simbólica conquistado através destas relações na competição pelo monopólio do exercício da violência simbólica legítima. (BOURDIEU, 2007, p. 176)

[6] Certamente os dominantes não se sentirão ameaçados por tão pouco. No entanto, inúmeras instâncias sociais, a começar pela escola, se constituem como representantes (no mais das vezes inconscientes) dos interesses dos dominantes, e atuam diligentemente para defender estes interesses contra toda ameaça. Daí as dificuldades de um trabalho com estas características. Assim, ***"os pesquisadores ou as pesquisas dominantes definem o que é, num dado momento do tempo, o conjunto de objetos importantes, [...] os agentes fazem os fatos científicos e até mesmo fazem, em parte, o campo científico, mas a partir de uma posição nesse campo – posição essa que não fizeram – e que contribui para definir suas possibilidades e impossibilidades."*** (BOUDIEU, 2004, p. 25).

Chegamos então à questão da dominação, presente em toda a obra de Bourdieu, e que coloca literalmente em dois lados opostos, a depender de seus posicionamentos, todos os atores sociais, e que explica todas as relações de força subjacentes a qualquer fenômeno estudado. Esta questão, inclusive, faz com que muitos se sintam constrangidos ou agredidos pelas palavras de Bourdieu, uma vez que ele torna explícito aquilo que opera, no mais das vezes, de maneira inconsciente, e que nem sempre é fácil admitir.

De maneira geral, a obra de Bourdieu, incluindo as críticas que ele elabora a respeito de outros autores, tem ainda um aspecto relevante para esta tese: o explícito combate aos conceitos e às posturas derivadas, direta ou indiretamente, do Positivismo. Isto é importante porque esta tese, tanto em seus pressupostos quanto na proposta metodológica, se posiciona de maneira clara de um modo anti-positivista.

Por toda a abrangência das análises bourdieusianas, é possível, como nesta tese, realizar um trabalho intelectual que utilize a obra de Bourdieu como uma base geral de pensamento, recorrendo a ela em diversos momentos, sem, no entanto, estar restrita a um propósito de mera continuação, algo que o próprio sociólogo provavelmente não aprovaria.

FOR AUTHOR USE ONLY

Vale ressaltar que Bourdieu não opera num vácuo intelectual, estando ancorado numa longa tradição intelectual. São muitos os autores citados e analisados por ele, embora poucas vezes estas citações não venham acompanhadas por críticas pertinentes, de modo que ele se permite abarcar trabalhos de autores muito díspares, sem estabelecer *a priori* nenhum tipo de exclusão. Assim, enquanto Bourdieu cita e utiliza Pascal, Bachelard, Panofsky, Benveniste e Wittgenstein como embasamento para os desenvolvimentos das suas teorias, Durkheim, Hegel, Heidegger, Foucault, Marx, Piaget, Levi-Strauss, entre outros, têm suas idéias revistas e re-elaboradas de modo a se adequarem àquilo que Bourdieu entende como mais apropriado, todos contribuindo para a construção intelectual operada por ele.

6.1.2.2 - As bases teóricas para uma Ecologia do Ambiente Simbólico

As Hipóteses que sustentam esta pesquisa dizem respeito a alguns dos aspectos imateriais da realidade.

Nosso foco se concentra naquilo que diz respeito aos processos de atribuição de significados (abstratos ou concretos), seja a artefatos de variados graus de complexidade e dimensão (incluindo cidades), seja a processos cognitivos, afetivos e sociais; não existem elementos da realidade com os quais os seres humanos entram em contato que sejam desprovidos destes significados atribuídos, ainda que nem sempre esta atribuição faça parte da consciência das pessoas. Todo este conjunto de significados constitui uma dimensão da vida humana, que, seguindo a linha interpretativa proposta por Bourdieu (1989; 2007b), chamamos de Simbólica.

Assim, para toda realidade material existe uma contraparte simbólica. Como todos os elementos da realidade material são dotados de significação simbólica, podemos afirmar que para qualquer ambiente material existe um correspondente ambiente simbólico, no qual nos encontramos inseridos com a mesma inexorabilidade, ainda que com diferentes graus de consciência a respeito desta inserção. O ambiente simbólico constitui um todo contínuo, que corresponde apenas parcialmente ao ambiente material, uma vez que nele são os significados que dotam os elementos de relevância (o que, no âmbito simbólico, poderia ser entendido como tamanho relativo), e no qual habitamos com o mesmo grau (relativo) de realidade com o qual habitamos o mundo material.

FOR AUTHOR USE ONLY

Os elementos constituintes do ambiente simbólico também são passíveis de sofrerem ações, manipulações, trocas, sendo, portanto, compreensíveis como uma espécie de Capital (não financeiro) (BOURDIEU, 1989). A utilização deste capital como elemento de influência sobre as relações humanas constitui o que Bourdieu chama de Poder Simbólico, 'um poder de consagração ou de revelação' (1989, p. 167).

Bourdieu produziu uma extensa obra sociológico-filosófica em que desenvolveu estudos a respeito dos sistemas simbólicos em diferentes aspectos, sociedades e períodos históricos.

Considerando sua contribuição fundamental para a compreensão destes sistemas e das diferentes manifestações dos fenômenos simbólicos em campos como o das artes e da cultura, e considerando ainda que nossa preocupação fundamental de pesquisa (o sentido e a importância da preservação patrimonial) está ligada a manifestações tipicamente simbólicas do

comportamento humano, tomamos suas pesquisas como uma fundamentação a partir da qual podemos desenvolver nossos estudos.

No entanto, a abordagem de Bourdieu está inerentemente limitada por sua premissa de estudar as práticas simbólicas (de onde se origina a concentração no estudo de uma 'economia dos bens simbólicos'). Tal posicionamento, embora profícuo para os fins a que se propõe, deixa de considerar os aspectos formadores (poderíamos dizer ontológicos) das percepções simbólicas, naquilo que precede ou transcende a formação cognitiva socializada.

Sobre a existência destes aspectos extra-sociais, o próprio Bourdieu deixou algumas indicações. Assim, ele escreve sobre

> a sobreposição das determinações biológicas ou psicológicas com as determinações sociais na formação da identidade [...] (BOURDIEU, 2007b, p. 101).

indicando a constatação de determinantes biológicas, ou, mais explicitamente, não sociológicas. Em outra passagem, ele afirma:

> os corpos teriam todas as possibilidades de receber um valor estritamente proporcionado à posição de seus possuidores na estrutura da distribuição das outras propriedades fundamentais se a autonomia da lógica da hereditariedade social não atribuísse, às vezes, aos mais desprovidos, sob todas as outras relações, as propriedades corporais mais raras, por exemplo, a beleza [...] e se, inversamente, **os acidentes da biologia** não privassem, às vezes, os 'grandes' dos atributos corporais de sua posição, tais como a corpulência ou a beleza. (BOURDIEU, 2007b, p. 183, grifo nosso)

FOR PRIVATE USE ONLY

Aquilo que Bourdieu chama de acidentes da biologia de fato são as condições que pré-existem (no sentido de que são seus formadores) ao social e mesmo ao psíquico, que as tem por base. Se é verdade que '*a ordem social se inscreve, progressivamente, nos cérebros*' (BOURDIEU, 2007b, p. 438), não podemos esquecer que a ordem natural também se inscreve aí, e antes da ordem social. De fato, a ordem natural (capacidade cognitiva do cérebro, estrutura material do mundo natural) estabelece a maneira primordial sob a qual a ordem social poderá se inscrever.

Outra afirmação do autor,

> a experiência primordial do mundo social é a da doxa, adesão às relações de ordem que – por serem o fundamento inseparável **tanto do mundo real quanto do mundo pensado** – são aceitas como evidentes (BOURDIEU, 2007b, p. 438, grifo nosso).

deixa claro que ele aceita e considera a diferença entre o 'mundo pensado' (socialmente construído) e o 'mundo real' (natural), embora não desenvolva seus pensamentos a respeito deste 'real'.

Em outra de suas obras, Bourdieu (2007c) também nos oferece algumas pistas a respeito dos condicionamentos da Natureza. Assim, se é verdade que

> la libertad condicionada y condicional que él [el habitus] assegura está tan alejada de una creación de novedad imprevisible como de una simple reprodución mecánica de los condicionamentos iniciales' (BOURDIEU, 2007c, p. 90),

se admite a existência de condicionamentos iniciais, que podem ser identificados (talvez não somente) como a própria natureza, e embora não se verifique uma simples reprodução mecânica destes condicionamentos, também não se exclui sua influência (permanente), ainda que elaborada pelo habitus. E ainda, como

> el habitus es la presencia actuante **de todo el pasado** del qual es el producto: por lo tanto, es lo que confiere a las prácticas su independencia relativa com referencia a las determinaciones exteriores del presente inmediato (BOURDIEU, 2007c, p. 92, grifo nosso)

também é (pode ser) o produto das influência das determinações naturais primevas. Assim, o homem sociológico não pode deixar de ser um homem antropológico, e o social não prescinde de uma ontologia.

Em outra passagem, Bourdieu afirma que

> las determinaciones propiamente biológicas [...] pueden contribuir a determinar la posición social (favoreciendo por ejemplo disposiciones más o menos próximas a la definición establecida de la excelencia, y por lo tanto [...] más o menos favorables al ascenso social) (BOURDIEU, 2007c, p. 115).

Ou seja, há o reconhecimento de que nem tudo é socialmente construído, existe um natural que precede a construção social (embora esta se aproprie daquele com seus meios e para seus fins).

Para nossa discussão, interessam ainda outras passagens. Assim,

> [es] todo un grupo y todo **un entorno simbólicamente estructurado** el que [ejerce], sin agentes especializados ni momentos específicos, una acción pedagógica anónima y difusa. (BOURDIEU, 2007c, p. 119, grifo nosso)

PDF AUTHOR USE ONLY

Evidentemente, este entorno simbolicamente estruturado não se constitui apenas dos elementos socialmente produzidos; a Natureza precede a sociedade, sendo a base comum das construções sociais e culturais. Assim, 'Todas as coisas' se refere também à Natureza, e se 'as crianças aprendem' é porque a formação cognitiva humana se dá nesta fase e, portanto, inclui uma estruturação simbólica natural.

Partindo da constatação de que o Natural existe como elemento de nossas considerações, como elemento formador da cognição e, por extensão, dos habitus, concluímos que uma economia dos bens simbólicos não é suficiente para dar conta de toda a extensão dos fenômenos relativos à relação homem/natureza, mesmo que nos ambientes urbanos (delimitação à qual nossos estudos estão relacionados, uma vez que não nos dedicamos a estudar a próprio mundo natural, mas sim a inserção dos seres humanos no ambiente, que transforma o mundo natural nos ambientes antrópicos). Desta forma, buscamos uma ampliação de mirada, visando primeiro uma **Ecologia dos bens simbólicos**.

FOR AUTHOR USE ONLY

No entanto, entender os elementos simbólicos como *bens* seria permanecer numa perspectiva econômica, de trocas e transações, e o que buscamos é a compreensão da formação simbólico-cognitiva. Portanto, considerando que nos interessam as relações entre os diversos elementos simbólicos (incluindo o Ser Humano, entendido como *locus* da formação simbólica e também como elemento simbólico ele próprio) estabelecemos nossa pesquisa como a busca da compreensão de uma **Ecologia do Ambiente Simbólico**.

Desta definição de mirada, surge a possibilidade de desenvolvermos uma perspectiva a respeito da existência de uma Sustentabilidade Simbólica, conceito em desenvolvimento que tem como objetivo embasar a compreensão a respeito do equilíbrio (dinâmico) entre os significados simbólicos dos ambientes (antrópicos) e os seres que vivem nestes ambientes, bem como embasar a ação de críticos e planejadores na avaliação das ações humanas em relação aos ambientes antropizados.

6.1.3 - Em busca da Sustentabilidade Simbólica

Em primeiro lugar, a existência de um ambiente simbólico implica na possibilidade de pensarmos numa Ecologia do Ambiente Simbólico, ou seja, pensarmos a respeito das relações entre os elementos constituintes do ambiente, que podem ser equilibradas ou não, em algum grau. Assim, numa homologia com a Ecologia material, podemos inferir que problemas semelhantes podem ocorrer nas duas dimensões: podemos pensar numa crise eco-simbólica, na qual os elementos constituintes de um ambiente simbólico específico (ou até mesmo em escala planetária) encontram-se ameaçados de, por exemplo, extinção. Considerando a estreita relação existente entre ambiente material e ambiente simbólico, podemos adiantar que a pesquisa aponta para uma crise eco-simbólica em escala global, acompanhando (mas também dando ensejo a) os graves problemas ambientais que presenciamos nos dias de hoje.

Ao considerarmos um ambiente simbólico como um sistema simbólico efetivamente vivenciado, e compreendendo que este constitui uma contraparte do mundo físico, sem o primeiro constituir-se em espelho do último (ou vice-versa), podemos avançar alguns desdobramentos conceituais.

FOR AUTHOR USE ONLY

O primeiro ponto diz respeito à estabilidade de um sistema simbólico. Quando esta existe, ela é sempre relativa e dinâmica, uma vez que a própria existência de um sistema simbólico depende não apenas da presença, mas da ação (mesmo que inconsciente e mesmo que sem manifestações materiais) das pessoas envolvidas. No entanto, o mundo não é, corriqueiramente, um caos desprovido de sentido e lógica, ou como diz Bourdieu, este *é razoável sem ser racional*. Isto é o que permite uma construção de sentido comum e uma intersubjetividade não (permanentemente) conflitiva: uma referência a um mundo real compartilhado material e simbolicamente.

Como os sistemas simbólicos não são estáticos, mas se transformam acompanhando as mudanças culturais e das relações de forças sociais, e também como um sistema cultural deixa marcas materiais de sua presença, ainda quando este deixa de ser dominante (dificilmente um sistema simbólico desaparece totalmente, a não ser em casos excepcionais, pois as marcas materiais costumam ser em grande número e difusas - um caso típico é a

Arquitetura que permanece muito além do sistema simbólico o qual lhe trouxe à existência), ocorre de haverem elementos de dois ou mais sistemas simbólicos em um único ambiente, o que passa a constituir um sistema simbólico próprio a este ambiente, composto de elementos dos sistemas formadores, nas mais diferentes configurações.

Quando dois ou mais sistemas simbólicos compõem um ambiente simbólico específico, a presença simultânea de seus elementos constituintes frente a uma determinada condição histórico-social pode ter efeitos de tensão frente à condição vigente, ou pode harmonizar-se com a mesma. Isto porque os *habitus* têm a característica de, ao mesmo tempo, representarem o passado e as trajetórias incorporadas e apontarem as diferentes perspectivas possíveis e cabíveis para o futuro:

> o habitus reúne na mesma visada um passado e um porvir que têm em comum o fato de não serem vistos como tais. O porvir já presente só pode ser lido no presente a partir de um passado que nunca é percebido enquanto tal. (BOURDIEU, 2001, p. 258; ver também BOURDIEU, 1996, p. 364; 2001, p. 283; 2007c, p. 88-89, 90, 92; BOURDIEU e WACQUANT, 2005, p. 180).

FOR AUTHOR USE ONLY

Pela presença de habitus formados (total ou parcialmente) sob outros sistemas simbólicos, ocorre um efeito de desajuste, desconforto frente a uma realidade que não corresponde nem às expectativas nem aos prognósticos imediatos que o habitus condiciona.

No primeiro caso, haverá forças sociais que procurarão meios de re-estabelecer ou ampliar o nível de harmonia (através de efeitos psíquicos ou físicos); ou haverá efeitos psíquicos deletérios naqueles que tiverem que se sujeitar às forças divergentes e desarmônicas. No segundo caso, as forças simbólicas estarão mais de acordo com as estruturas cognitivas.

Esta é, portanto, uma **primeira aproximação do conceito de Sustentabilidade Simbólica**: Como o bem-estar humano depende de uma harmonização (relativa) entre o ambiente material/construído e os sistemas simbólicos que o compõem e aí se manifestam, a desarmonia e as tensões resultantes da presença de sistemas simbólicos conflitantes/concorrentes significam baixa sustentabilidade simbólica; maior harmonia entre sistemas co-presentes significa maior sustentabilidade simbólica. Os exemplos práticos

derivados da pesquisa, que veremos mais adiante, devem contribuir para tornar mais claro o conceito.

É importante notar que antes do Modernismo, os diferentes sistemas simbólicos materializados nos diferentes estilos arquitetônicos (ver capítulos 4 e 5) traziam em si as marcas de todo o longo processo de transformações estilísticas passadas, revelando uma continuidade e um respeito pelo conhecimento adquirido, bem como as diferentes interpretações da relação com a Natureza; assim sendo, os diferentes sistemas simbólicos podiam conviver com poucos (ou nenhum) conflito, manifestando antes um sentido de cooperação na formação dos ambientes urbanos. Segundo a proposta conceitual acima, estes estilos eram promotores de Sustentabilidade Simbólica.

A ruptura modernista impõe uma nova condição: um sistema simbólico que, por sua própria ontologia, ignora os laços com o passado e a Natureza, de modo a se tornar conflitante com **todos** os demais sistemas simbólicos. Assim, mesmo que o objetivo modernista de eliminação sumária de todos os demais sistemas simbólicos chegasse a ser alcançado, criando um ambiente simbolicamente homogêneo, não poderia gerar uma condição de Sustentabilidade Simbólica devido à ruptura com a Natureza.

FOR AUTHOR USE ONLY

Evidentemente, e seguindo a lógica dos nossos pressupostos (ver capítulo 3), não consideramos a hipótese de uma Humanidade absolutamente dissociada da Natureza como viável. Se tal viesse a se concretizar (como nos mais macabros cenários distópicos), seria necessariamente uma eliminação da Humanidade tal como a conhecemos, ficando em aberto a possibilidade de uma substituição por alguma pseudo-espécie ou a simples extinção.

6.2 - A Natureza como potencialidade e como limite.

Será preciso notar, ainda, que a proposição de um conceito como o de Sustentabilidade Simbólica não deriva simplesmente da constatação de que vivemos coletivamente um período marcado por uma 'crise ecológica'[7], mas

[7] Embora alguns aspectos da citada crise sejam motivo de controvérsias (como é o caso do 'aquecimento global', a respeito do qual existem opiniões diametralmente divergentes), não se pode deixar de reconhecer que a poluição (em suas diversas manifestações), o exaurimento de recursos naturais e a extinção de espécies constituem suficientes fatores para a configuração de uma crise ambiental, ainda que possam variar eventuais conclusões a respeito. Também

igualmente por um entendimento a respeito da posição do Ser Humano perante a Natureza, somado à compreensão de que os fenômenos materiais e os simbólicos são intrinsecamente ligados e mutuamente influentes[8].

6.2.1 – Geopsique

Quanto à posição do Ser Humano perante a natureza, seria possível desenvolver uma extensa discussão filosófica e antropológica, mas nos limitaremos a algumas observações derivadas de alguns autores que já trataram do tema e cujas interpretações são convergentes e servem de base para nossa perspectiva interpretativa.

Por ordem cronológica das publicações, o primeiro trabalho a que faremos referência é o de HELLPACH (1967). Segundo o autor, existe uma ligação entre fenômenos naturais telúricos (desde a presença de determinadas características geográficas até alterações climáticas, mas, possivelmente, também alterações no campo eletromagnético planetário e outras) e condições psíquicas (desde a formação cognitiva até mudanças de humor, etc) e físicas específicas (condicionamentos da *hexis* corporal, alterações físicas dos sistemas simpático e parassimpático, etc.). O autor utiliza o termo 'geopsique' para indicar a existência da condição psico-somato-social (a formação de determinados caracteres e características pessoais e sociais) derivada desta ligação. Este trabalho foi realizado com base em uma série de evidências, mas, mesmo sendo apontado como pioneiro no campo da Psicologia Ambiental, não recebeu uma grande atenção nem gerou uma continuidade expressiva em outras áreas, o que pode ser entendido, entre outras coisas, tanto sob a ótica da dificuldade inerente ao tema[9] quanto das ligações políticas do autor ou do

FOR AUTHOR USE ONLY

não é possível deixar de notar que ao menos os dois primeiros fatores apontados estão relacionados por nexos causais com o desenvolvimento da 'era industrial'.

[8] A necessária compreensão desta ligação no desenvolvimento da idéia de Sustentabilidade Simbólica é que motivou a apresentação da discussão sobre a Natureza para o final deste capítulo, embora, de fato, o fator Natureza, por sua condição de elemento ontológico, seja basilar não apenas para a configuração e manifestação dos fenômenos que analisamos, mas igualmente para a formulação de nossa proposta interpretativa – o que condiz com a perspectiva algo fragmentária (mas que esperamos possa resultar num todo coerente) do mosaico interpretativo que propomos.

[9] '*Este reino intermediário entre o que é claramente consciente e o verdadeiro inconsciente é muito extenso na vida prática de todos os dias e influi enormemente sobre o nosso ser, se bem seja muito difícil ser analisado e controlado cientificamente*'. (HELLPACH, 1967, p. 239).

desinteresse de partes do *establishment* científico pouco afeitas a incentivar uma perspectiva difícil de encaixar sob uma ótica estritamente positivista e materialista.

Seja como for, a contribuição de Hellpach é importante porque demonstra que um olhar fenomenológico sobre os fenômenos materiais pode não ser suficiente para captar a verdadeira extensão dos fenômenos psíquicos, pois estes não podem ser compreendidos de maneira dissociada da Natureza em seu sentido mais amplo. Como afirma o autor,

> [...] todo fator elementar inserido na natureza humana reclama os seus direitos, e não espera o bem-estar de considerações racionais e sofisticadas. (HELLPACH, 1967, p. 276).

Aqui aparece um tema que nos interessa: a 'natureza humana'. Enquanto Hellpach a cita apenas de passagem, como um dado que dispensa maiores explicações, sabemos que algumas correntes de pensamento (culturalistas, etc.), motivadas por um relativismo subjetivista, se esforçam para demonstrar que tal 'natureza' não existe, o que, supostamente, poderia ser demonstrado pelas diversas manifestações culturais divergentes que se pode observar entre diferentes grupos sociais (especialmente os étnicos, mas também nacionais e outros), além das diferenças culturais diacrônicas. No entanto, e a Geopsique é precisamente uma demonstração disto, existem elementos da psique humana que são observáveis em todas as pessoas, independentemente de sua origem, posição social, etc., ainda que influências sociais possam determinar diferentes manifestações destes elementos. Assim, todos os seres humanos são afetados (de maneira profunda e duradoura) pelas condições físicas do ambiente, embora diferenças culturais possam determinar diferentes manifestações desta influência – o que não quer dizer, deve-se frisar, uma diferença na 'natureza humana'[10].

FOR AUTHOR USE ONLY

[10] É importante notar que nossa defesa de uma 'natureza humana' não significa uma visão na qual todas as diferenças fenomenológicas podem, ou devem, ser reduzidas a um denominador comum, 'humano'. As diferenças culturais nas manifestações são importantíssimas para os processos identitários de grupos étnicos, povos ou nações. Toda redução implica numa perda – o que também não contradiz o 'processo civilizatório', através do qual certas características culturais podem ser abandonadas ou superadas por outras que representem novas condições sociais e históricas. O importante é que, por exemplo, um jardim japonês pode ser admirado por um ocidental, assim como uma obra de Gaudí pode ser apreciada por um oriental, sem que isto implique em abdicação das respectivas culturas, nem em algum tipo de superioridade. E tudo isto sem contradizer a existência de traços comuns a todas as culturas.

E ainda mais: entender as diferentes manifestações culturais humanas apenas como um enviesamento intra-cultural ou como fruto de uma transculturalidade (ou seja, sem levar em conta influências externas ao âmbito cultural) representa um idealismo antropocêntrico que contraria as evidências:

> [...] é fora de dúvida que a paisagem e a sua concreta experiência apresenta um contributo essencial no destino das populações. (HELLPACH, 1967, p. 270).

6.2.2 – Topofilia.

Seguindo uma perspectiva convergente com a de Hellpach, mas voltado a estudar as relações emocionais que as pessoas desenvolvem em relação aos lugares, temos a obra de TUAN (1980). O autor nos apresenta uma argumentação, baseada em observações, a respeito dos sentimentos de pertencimento, afeto e identidade que podem ser gerados a partir da vivência com determinados ambientes, especialmente quando estes estão relacionados com nossa formação cognitiva e emocional, com nossa trajetória existencial ou com fatos marcantes (ainda que eventuais) na vivência pessoal ou coletiva.

Se, como observa o autor, '*O indivíduo transcende a influência penetrante da cultura*' (TUAN, 1980, p. 285), isto não se dá num vazio espacial; ao contrário, esta transcendência acontece precisamente na e através da interação com o ambiente, de modo que diferentes configurações espaciais estarão relacionadas com diferentes reações emocionais, sendo que apenas determinadas configurações espaciais (não todas, nem indiferentemente) gerarão as reações específicas que o autor chama de *Topofilia* – a ligação emocional positiva em relação a um lugar, paisagem, ambiente ou contexto espacial. Embora o autor não avance nesta direção, é possível deduzir, a partir do conceito de Topofilia, que determinadas configurações espaciais terão características tais que predisporão as pessoas a uma reação de *topofobia* (o que converge com as observações de SALINGAROS, 2008 e ALEXANDER, 2002-2005).

FOR AUTHOR USE ONLY

6.2.3 – Biofilia.

De maneira mais ampla (mas absolutamente convergente) do que a perspectiva de Tuan, temos a proposição de WILSON (1984) de que existe um sentimento de ligação emocional profunda entre os seres humanos e as demais formas de vida presentes na Natureza. Segundo esta perspectiva, o bem-estar e a saúde psíquica (e, consequentemente, também a física) das pessoas depende da manutenção equilibrada de um convívio não hierarquizado[11] entre estas e os elementos da Natureza.

O conceito proposto por Wilson não é complexo, podendo ser considerado, antes de tudo, como um princípio interpretativo; suas consequências, no entanto, são enormes – de fato, sua adoção implica na negação de toda uma lógica que embasa a chamada 'era industrial', segundo a qual a humanidade, dotada de uma superioridade e uma independência em relação à Natureza, poderia dispor de todos os recursos, bem como submeter as demais formas de vida, segundo seus próprios critérios e interesses, sem levar em conta as consequências. Mais especificamente, este princípio interpretativo implica na negação de grande parte do embasamento filosófico[12] da arquitetura moderna.

Consequentemente, entendido não como 'consumidor' e 'soberano' mas como 'produto', o Ser Humano deve buscar conciliar sua produção cultural (da qual as cidades são dos mais ricos e complexos exemplos) com todos os elementos da Natureza, fazendo com que sua intervenções signifiquem contribuições positivas, demonstrando que sua capacidade racional única é

FOR AUTHOR USE ONLY

[11] Uma 'manutenção equilibrada de um convívio não hierarquizado' significa, primeiramente, um equilíbrio dinâmico, e não a imposição de algum estado específico como um modelo a ser seguido ou a ser mantido a despeito de eventuais alterações intrínsecas ou extrínsecas; um equilíbrio que advém das relações entre os diversos fatores, e que, portanto, está baseado em processos dinâmicos e complexos, típicos dos fenômenos naturais. Em segundo lugar, um convívio não hierarquizado significa que o Ser Humano é entendido como dispondo de uma superioridade sobre as demais espécies, embora, sendo o criador dos ambientes específicos nos quais habita, devam ser levadas em conta as características de sua espécie quando da configuração espacial destes ambientes. Em outras palavras, embora o ser humano não deva ser considerado como 'superior' às demais espécies, não pretendemos propor um retorno a uma condição de vida 'natural' (o que, na prática, não corresponde a nenhuma realidade concreta daquilo que conhecemos como 'homo sapiens'), mas sim que encontre um estado de equilíbrio entre as suas determinações culturais e as condições da Natureza que precedem aquelas e, em larga medida, as determinam.

[12] Devemos lembrar que (como vimos no capítulo 4) nos referimos a um embasamento 'filosófico' da arquitetura moderna apenas porque estes se referem à esfera do pensamento; nunca houve uma verdadeira 'filosofia' a embasar a arquitetura moderna; no máximo uma pseudo-filosofia, destituída tanto dos aparatos lógicos quanto dos fundamentos conceituais necessários para constituir uma verdadeira filosofia. Isto a despeito das proclamações em contrário dos modernistas. (SALINGAROS, 2006; 2008).

capaz de realizar proezas técnicas que prestem tributo à matriz comum, portando as potencialidades contidas nesta matriz a seus pontos mais altos e nobres[13] (figura 6.1).

Figura 6.1. Veneza, foto de satélite.
As cidades são dos mais complexos e (potencialmente) magníficos artefatos criados pelo Ser Humano.
Fonte: NASA, Domínio público, disponível em https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=9522077

6.2.4 – As raízes biológicas da Arquitetura.

Neste ponto será importante nos reportarmos a outra obra, cujo conteúdo pode nos auxiliar a avançar na compreensão da ligação entre os ambientes construídos e a Natureza. Com um abrangente estudo da história da Arquitetura, buscando elementos que demonstrem as fontes naturais para a concepção formal de inúmeras obras (eruditas ou vernaculares) HERSEY

[13] Evidentemente, todas as realizações técnicas e tecnológicas dizem de si mesmas que portam as potencialidades a seus pontos mais altos e nobres; no entanto, se até a era industrial alguns engodos podiam passar despercebidos, hoje contamos com evidências suficientes para poder distinguir as potencialidades destrutivas de cada desenvolvimento tecnológico. Apenas os mal informados ou os diretamente interessados em ganhos específicos podem continuar a nutrir crenças cegas na tecnologia como força politicamente neutra e desinteressada.

(1999) analisa as atividades construtivas de variadas espécies animais, desde pequenos insetos até grandes mamíferos, e demonstra que as manifestações construtivas do Ser Humano de fato se encontram profundamente enraizadas em exemplos que as antecederam no planeta.

Não causa espanto, no entanto, que os exemplos de Hersey sejam encontrados em todas as culturas e épocas, exceto naquelas que, no período contemporâneo, se dirigiram para uma concepção das formas construídas alheia às influências históricas e às referências à Natureza – o modernismo.

De todo modo, o autor não busca estabelecer a primazia das formas naturais, nem seus exemplos são meras cópias de formas da Natureza; antes, as realizações humanas demonstram como é possível estar referenciado na Natureza e, ao mesmo tempo, exercitar toda a capacidade humana de criação, ao mesmo tempo demonstrando uma reverência pelo natural e a capacidade cultural de transcender as limitações de qualquer modelo. Não por acaso, estas observações convergem com as de ALEXANDER (1977) a respeito da infinita complexidade e variedade de formas que a Natureza pode produzir a partir de padrões simples e combinações.

FOR AUTHOR USE ONLY

* * *

O conteúdo das obras comentadas aponta para o enraizamento das ações e percepções humanas na Natureza. Embora a humanidade tenha manifestado ao longo de sua história, e especialmente a partir da era industrial, uma tendência a se afastar destas raízes (ou melhor: a tentar se afastar – cognitivamente – delas), de fato este afastamento somente pode ocorrer como uma ilusão (o antropocentrismo que faz com que o Ser Humano se iluda com seus próprios 'poderes' racionais e suas manifestações culturais) ou como a negação da própria vida (com todo o artificialismo estéril tão característico da chamada 'modernidade'), que produz não apenas artefatos 'mortos' (como a 'arquitetura da morte' de que fala SALINGAROS, 2008) mas, ainda pior, espalha seus efeitos nocivos sobre seu entorno vivo (como a poluição material e as influências simbólicas maléficas[14]).

[14] '[...] *a bad building can ruin a block; it can even ruin a neighborhood. If enough such buildings accumulate, they can help bring about the ruin of an entire city*.' SALINGAROS, 2008, p. 22.

Embora o enraizamento na Natureza signifique a imposição de um conjunto de limitações, também significa a abertura de infinitas sendas potenciais para o desenvolvimento das capacidades criativas humanas. De fato, as limitações são apenas aparentes, uma vez que a própria capacidade cognitiva humana é criada e desenvolvida dentro do mesmo quadro de referências, de modo que sequer seria possível conceber qualquer elemento de cognição ou imaginação que ultrapassasse os limites de sua própria matriz generativa. Assim, a única maneira de criar elementos culturais que não signifiquem a auto-aniquilação da vida é dentro dos padrões da Natureza – limitação e potencialidade são as duas faces complementares da inserção da vida.

Em seguida veremos algumas obras complementares que nos auxiliarão a estabelecer uma visão de conjunto.

6.2.5 – As três Ecologias.

FOR AUTHOR USE ONLY

Neste breve ensaio, GUATTARI (1990) aponta para a necessidade da ampliação da concepção de Ecologia, superando a limitação de uma visão exclusivamente material para abranger também os aspectos sociais e mentais (ou 'do imaginário') das relações entre os seres e os ambientes.

Embora o autor não desenvolva o tema de como seria uma Ecologia mental, sua proposição tem uma força específica, porque reconhece que as perspectivas exclusivamente materiais, embora importantes, não podem dar conta das necessidades humanas em relação ao ambiente; assim, torna-se necessário um aprofundamento na compreensão dos fatores 'mentais' – que nosso estudo classifica como 'simbólicos', pois consideramos mais adequado nos afastarmos das visões psicologistas e empregarmos a perspectiva bourdieusiana que relaciona o mental, o social e o histórico, com suas respectivas economias (no sentido lato), e processos.

Portanto, é no cruzamento entre a obra de Bourdieu e o ensaio de Guattari que podemos encontrar a idéia geradora do conceito de uma Ecologia do Ambiente Simbólico, da qual deriva nossa proposição de uma Sustentabilidade Simbólica.

6.2.6 – A Arquitetura da Felicidade.

Será importante analisarmos de que maneira a Arquitetura tem sido compreendida por outras áreas, para podermos estabelecer em que medida noções e conceitos mais amplos ou abstratos podem ser aplicados aos casos específicos aos quais nos dedicamos na pesquisa (a arquitetura como componente básico do artefato Cidade).

A obra de BOTTON (2007) pode ser um bom indicador. Embora, sob critérios internos ao campo da Arquitetura, o autor trate de aspectos intangíveis e pouco práticos, de fato o que ele nos revela de mais importante é que determinadas noções (como a de 'felicidade'), por mais que não possam ser empregadas 'cientificamente' (ao menos pelos critérios atuais da ciência), não deixam de ser pertinentes para nossa compreensão dos fenômenos. Uma arquitetura (e, por extensão, a cidade) pode ser bela, simpática, agradável, aconchegante, acolhedora; ou exatamente o contrário disso tudo.

De fato, até a ruptura modernista, todas estas noções estavam presentes (de maneira, no mais das vezes, implícita) na concepção de prédios, espaços abertos, cidades. Dos arquitetos era esperado um domínio tal de seu ofício que se manifestasse inequivocamente em suas realizações; este domínio era, na maior parte das vezes, 'intuitivo' (ou seja, incutido na formação do habitus), já que não fazia parte da formação intelectual dos arquitetos um desenvolvimento teórico profundo a respeito das regras racionais que regulam o ofício do arquiteto[15] – daí a aproximação, relativamente inexata, entre o Campo da Arquitetura e o das 'Artes' (STEVENS, 2003).

Os modernistas, por sua vez, não apenas não acrescentaram racionalidade aos discursos como, em muitos casos, acrescentaram doses ainda maiores de imprecisão às noções empregadas, de modo a disfarçar, sob uma aparência de cientificidade, a absoluta discrepância entre os produtos arquitetônicos e urbanísticos e os discursos elaborados a respeito, tanto nas justificações prévias quanto nas manifestações críticas e históricas (ou pseudo-históricas).

[15] Tratados como os de Vitrúvio e Palladio, embora dotados de grande valor por suas proposições, são notáveis pela imprecisão dos termos e generalidade das noções.

FOR AUTHOR USE ONLY

Para nós, o mais importante do trabalho de Botton é colocar em circulação, de maneira academicamente legitimada, as velhas noções, que sempre fizeram parte das considerações do senso comum. Embora, na prática, continue sendo muito difícil determinar o que pode ser uma 'boa' arquitetura (para não falar da 'felicidade'), não resta dúvida de que este tipo de questionamento faz parte do conjunto de questões legítimas a serem empregadas na avaliação dos produtos do Campo da Arquitetura e do Urbanismo. Se a Ciência não pode resolver estes enigmas, é apenas porque ela não alcançou um estágio de desenvolvimento que a permita abranger estas questões, ao menos com os métodos e paradigmas vigentes.

6.2.7 – A obra de Ulrich.

Existe um processo de projetação chamado *Evidence-based desing* (EBD), cuja existência se popularizou a partir de uma obra fundamental de ULRICH (1984), na qual o autor demonstra, a partir de evidências, que a exposição de pacientes em tratamento a diferentes vistas a partir de uma janela (no caso, a visão de uma vegetação ou de uma parede de tijolos) resultava em diferentes processos de recuperação – mais rápidos ou mais eficazes no caso da vista da vegetação, o contrário para a vista da parede. Ulrich (1979) já trabalhava com estas questões antes do famoso artigo, demonstrando o quanto o bem-estar das pessoas é influenciado pelas paisagens às quais aquelas estão expostas.

FOR AUTHOR USE ONLY

Embora permaneça a dificuldade em estabelecer o significado preciso de 'bem-estar' na esfera epistemológica, o fato de Ulrich trabalhar com ambientes hospitalares ou de tratamento relega estas dificuldades a uma esfera de relativa desimportância, já que elas são superadas pela constatação empírica de diferenças mensuráveis e consistentes nos índices de recuperação dos pacientes.

Desta forma, todo um campo de estudos se desenvolveu (ULRICH, 2006; ULRICH *et. al.*, 2010; ULRICH & SERENE PERKINS, 2017; PARSONS, 1991; PARSONS, ULRICH and TASSINARY, 1994; MALEMBAUN, KEEFE, WILLIAMS, ULRICH e SOMERS, 2008; EISEN *et. alli.*, 2008; entre inúmeros outros) e se consolidou nesta área, centrado na análise de ambientes e na

proposição de métodos de projetação voltados a proporcionar os melhores (em termos de resultado para os pacientes) edifícios hospitalares ou correlatos.

Os métodos de investigação nesta área se tornaram cada vez mais sofisticados, assim como os objetos de pesquisa, muito além das vistas de uma janela. O mais importante para nossa pesquisa, no entanto, é o fato de que não resta a menor dúvida de que diferentes configurações espaciais (desde a cor das paredes e a forma dos ambientes até a presença de vegetação) significam diferentes reações (frequentemente inconscientes) das pessoas a estas características, e que por sua vez resultam em diferentes estados de bem (ou mau) estar.

Fora de ambientes hospitalares ou ligados diretamente à saúde das pessoas, porém, não é simples obter dados quantitativos a respeito das reações das pessoas àqueles. Constatada a relação, no entanto, basta um afastamento das (comprovadamente falsas) categorias interpretativas impostas pela hegemonia modernista (segundo as quais um 'bom' ambiente seria aquele projetado segundo os princípios da funcionalidade, ou que represente o 'zeitgeist' de nossa época, ou outras alegações do gênero – ver capítulo 4) para que se torne claro que algumas 'formas arquitetônicas' (ver adiante) são adequadas para os propósitos humanos (basicamente, aquelas anteriores à ruptura modernista – ver também SALINGAROS, 2008), enquanto outras devem ser evitadas, sob pena de haver uma deterioração das condições físicas e psíquicas dos usuários.

FOR AUTHOR USE ONLY

6.3. Forma Arquitetônica

Há uma virtude própria na forma.
E a mestria cultural é sempre uma mestria das formas.
Pierre Bourdieu[16]

Tratar da Forma Arquitetônica exige uma definição que raramente aparece em tratados voltados a esta questão. Se observarmos trabalhos como os de ARHEIM (1988), RAPOPORT (1977), LYNCH (2006), LYNCH e HACK (1984), CULLEN (1984), apenas para citar alguns bem conhecidos, verificaremos que neles não aprece uma definição precisa do que os autores consideram como 'forma arquitetônica' – mesmo quando a expressão aparece

[16] 2004, p. 99.

já nos títulos. Aparentemente, a forma arquitetônica é entendida como algo tão evidente que dispensa maiores explicações.

No entanto, se observamos estas obras poderemos constatar dois problemas que advêm da falta de uma definição precisa: primeiramente, em muitos casos a *forma* é confundida com (ou tomada por) sua *representação*. Assim, ao apresentarem plantas-baixas, fachadas ou perspectivas de obras (ou projetos), e até mesmo fotografias, os autores pretendem estar apresentando a própria arquitetura sobre a qual tecem suas análises. Esta é uma confusão muito comum, de modo que a arquitetura é entendida como um conjunto de *imagens*. Esta visão corresponde, ao menos em parte, aos interesses daqueles (como os modernistas) que têm –ou imaginam - vantagens em dissociar a arquitetura da experiência real, vivenciada e cognitiva, necessária para a apreensão do fenômeno arquitetônico e urbano.

Por conta desta dissociação é que foi possível que Jeanneret-Gris, por exemplo, tenha sido um arquiteto – e, para alguns, um grande arquiteto – sem que fosse necessário que ele efetivamente tivesse construído algo (ver capítulo 4); de fato, sua obra escrita precede quase totalmente sua obra construída, e supera esta última em número e consequência. Da mesma forma, uma obra como o 'Pavilhão Barcelona' de van der Rohe, que só existiu durante alguns meses e foi visitada apenas pelos (relativamente) poucos expectadores da Exposição da qual fazia parte, passou a fazer parte do conjunto de 'grandes' realizações modernistas através das fotos publicadas insistentemente em livros e revistas apologéticos. Não é coincidência que a abstração – que se afasta da experiência real – tenha sido mais valorizada do que esta última, pois é difícil para o público captar as verdadeiras características e possíveis consequências, por exemplo, do *Plan Voisin* ou das propostas 'urbanísticas'[17] de Jeanneret-Gris para o Rio de Janeiro a partir apenas dos desenhos do suíço.

O segundo problema da falta de definição diz respeito a uma questão de abrangência: falar de forma arquitetônica significa falar de um edifício inteiro, de suas partes, ou de um conjunto urbano? Se observamos as obras citadas, veremos que a forma arquitetônica se refere a um conjunto de elementos,

[17] A rigor, os desenhos do suíço só podem ser considerados como propostas urbanísticas por aqueles que lhes aceitem as premissas, uma vez que prescindem das mais básicas características aceitas como 'urbanas' ao longo de toda a história da civilização ocidental anterior ao modernismo.

FOR AUTHOR USE ONLY

normalmente contido num edifício, que somente pode ser compreendido numa visão geral, com um certo distanciamento cognitivo que implica, devido à impossibilidade de um distanciamento físico que permita uma visão do todo, na abstração de um desenho, uma perspectiva, uma planta, uma fachada. De fato, muitos edifícios, devido à sua localização e proximidade com outros elementos (construídos ou naturais), não podem ser vistos na sua totalidade a partir dos pontos de vista do usuário comum[18]. Por vezes a questão da forma é entendida de maneira mais abrangente, incluindo conjuntos ou parcelas urbanas, mas o problema da abstração permanece – neste caso, em geral são os mapas que dão conta da abstração necessária.

No caso desta pesquisa, entendemos forma arquitetônica de uma maneira diferente daquela empregada nas obras citadas. Em primeiro lugar, mesmo quando fazemos uso de fotografia ou desenhos, devemos ter em mente de que estes não dão conta da compreensão do fenômeno arquitetônico, que só pode ser apreendido pela vivência dos espaços. É necessária uma integração entre visão, tato, olfato, audição e cinestesia (HALL, 1986; PALLASMAA, 2006)[19] para a percepção do espaço, de modo que a vivência com a arquitetura não pode ser corretamente representada por nenhuma abstração.

Portanto, a forma arquitetônica é aqui entendida como um todo, que pode ou não ser abarcado pela visão; mais importante: o edifício é apenas uma das manifestações da forma arquitetônica. Assim como não nos interessa a análise de edifícios como objetos isolados, também não entendemos os conjuntos urbanos como entidades abstratas, a serem observadas de uma certa distância que permita uma visão do todo mas que prescinda da observação das partes componentes. Consideramos necessário ao mesmo

FOR AUTHOR USE ONLY

[18] Embora hoje tenhamos acesso a ferramentas como as fotos aéreas ou de satélite, por exemplo, a dificuldade de abranger um edifício a partir de uma única mirada permanece. Miradas sucessivas a partir de diferentes pontos não diminuem a dificuldade – ao contrário do que pretendia GIEDION (2004) – porque não possibilitam uma visão que as integre, a não ser através de abstrações ou um esforço cognitivo específico – também abstrato, não arquitetônico.

[19] Possivelmente também outros sentidos estejam envolvidos neste tipo de percepção, com a noção da passagem do tempo; no entanto, como são processos cognitivos, não exatamente físicos, não nos aprofundaremos nesta análise, à qual a obra de Edward Hall pode servir como um bom fundamento. É importante notar o quanto esta perspectiva difere daquela empregada pela Gestalt ou pelos Behavioristas, seja pelos aspectos práticos seja pela perspectiva instrumental ou 'funcionalista' destas correntes.

tempo uma visão distanciada que permita abarcar todo um conjunto (o artefato 'cidade') acompanhada da observação detalhada de cada uma das partes que o compõem, até o menor dos detalhes. Portanto, falar aqui em forma arquitetônica significa falar de cidade, de conjuntos urbanos, de edifícios, de detalhes, de ornamentos, de materiais, todos simultaneamente importantes – a observação separada das partes só existindo por conta da impossibilidade de tudo observar ao mesmo tempo, sendo necessário um ir e vir entre as diferentes escalas, entre os diferentes objetos.

É necessário frisar que uma arquitetura isolada, seja fisicamente (uma casa no campo) ou analiticamente (como em um desenho ou projeto), não faz parte de nossas preocupações; nos interessa a interação entre os objetos que compõem a cidade. Da mesma forma, também consideramos inadequada uma visão de conjunto que desconsidere as características de cada uma das partes. A forma arquitetônica, segundo esta visão, é a parte necessária para compor o tecido urbano, de tal maneira que a menor alteração em um componente acarreta uma alteração no resultado final.

Quanto á escala de observação, devemos lembrar das afirmações de SALINGAROS (2006) a respeito das diferentes escalas de interação entre o Ser Humano e o meio edificado: assim como é importante a forma geral de um edifício (nem sempre, aliás, perceptível pelo observador), é através de escalas cada vez mais reduzida que diferentes níveis de interação são produzidos.

> Architecture connects to the human conciousness via the smallest details, [there is] an emotional connection to details well below 1 mm in size. (SALINGAROS, *ibid*. p. 55).

Assim, consideramos forma arquitetônica como tudo que faça parte do ambiente construído, desde a textura dos materiais até a forma dos edifícios, dos conjuntos urbanos e das cidades, apenas considerando cada elemento e cada escala separadamente para cada etapa ou escala da apreensão cognitiva; não existe a cidade sem seus mais ínfimos componentes, não importa a arquitetura destacada de seu contexto e de suas possibilidades de interação.

Mas cabe perguntar: esta definição de Forma Arquitetônica não seria, de fato, uma anti-definição, já que tudo abranger pode ser entendido como nada

FOR AUTHOR USE ONLY

definir, nada especificar? Partindo desta constatação, será necessário especificar melhor nosso entendimento a respeito.

Para esta pesquisa, forma arquitetônica seria a forma geral do mundo construído, incluindo aí todos os elementos construídos componentes do mundo urbano e da paisagem (fora os objetos móveis, mas mesmo estes se relacionam com aquela); mas, neste caso, por que não usar conceitos já existentes, como Forma Urbana ou Paisagem?

Porque o princípio interpretativo é diverso: enquanto Forma Urbana e Paisagem são conceitos abrangentes cujo foco é **antes o todo do que as partes**, a Forma Arquitetônica, como a entendemos, faz o contrário, pois parte exatamente das menores partes - podendo chegar à escala dos milímetros ou menos - para daí chegar a abranger o todo, sem prescindir nem diminuir o papel das partes.

Se é verdade que o todo é maior do que a soma das partes, também é verdade que uma alteração, por menor que seja, na menor das partes terá consequências na configuração do todo. Evidentemente, isto não quer dizer que uma pequena alteração numa pequena parte seja necessariamente equivalente a uma alteração de grande porte, ou de conjunto, mas significa que a força simbólica não é proporcional ao tamanho ou à quantidade de um fenômeno - assim, uma pequena alteração em uma pequena parte pode ter um significado ou uma força simbólica maior - até mesmo muito maior - do que uma alteração fisicamente muito maior ou quantitativamente muito mais ampla.

FOR AUTHOR USE ONLY

Desta forma, esta definição está intrinsecamente relacionada com a proposição de uma Sustentabilidade Simbólica, pois esta última não é compreensível sem a compreensão da primeira.

Assim, nossa escolha em utilizar esta definição de Forma Arquitetônica consiste numa busca por um ponto de referência, intelectivo e cognitivo, entre a escala da estrutura molecular da matéria - que aportaria um grau de complexidade e detalhamento que superaria nossa própria capacidade de apreensão, tornando o trabalho ou não factível ou praticamente inútil - e a escala Urbana ou da Paisagem, que, ao tomarem uma distância dos objetos que se aliena da apreensão da escala da estrutura molecular e, até certo ponto, mesmo da escala propriamente arquitetônica, perdem de seu horizonte

de apreensão as nuances dos detalhes que estão mais especificamente ligados às capacidades cognitivas - e existenciais - do Ser Humano.

Portanto, Arquitetura, no âmbito desta tese, é tudo aquilo que é construído pelo homem para dar forma ao mundo em que habita, não importando se feita por profissionais ou leigos, se feita conscientemente buscando determinados fins ou apenas seguindo as determinações de um sistema simbólico vigente (ou escolhido). Arquitetura, portanto, pode ser pequena ou grande, monumental ou prosaica, habitação ou equipamento urbano, enfim, todos os componentes construídos que, em seu conjunto, dão forma ao espaço urbano. É a 'célula' que compõe os 'tecidos' urbanos, é o bloco básico que justaposto a outros blocos passa a constituir um conjunto unívoco, e cujas características formais correspondem a um determinado sistema simbólico. Neste sentido, a compreensão de um conjunto urbano passa necessariamente pela compreensão das suas partes constituintes, sendo este um trabalho que, mesmo abordando questões relacionadas com a Arquitetura, pretende servir de base conceitual para uma Gestão do Patrimônio Urbano edificado.

Por fim, é preciso ressaltar que se existe uma ênfase nos aspectos visuais é apenas uma etapa, um grau de aproximação em relação à Arquitetura vivenciada; outros aspectos podem ser percebidos ou sentidos através de outros sentidos, mas estes, no geral, permanecerão como um caminho de pesquisa ainda a ser percorrido, dadas as limitações inerentes a este trabalho.

FOR AUTHOR USE ONLY

7 – Princípios interpretativos para uma Arqueologia do tempo presente.

Interpretive principles for an Archaeology of the preset time.

Principi interpretativi per un'Archeologia del tempo presente.

Truth is always strange,
stranger than Fiction
Lord Byron

FOR AUTHOR USE ONLY

PT - PT / BR

Neste capítulo, exporemos outros princípios interpretativos necessários para embasar nossas interpretações, na abordagem de uma Arqueologia do tempo presente, completando a explicitação do 'lugar de onde falamos'.

Iniciaremos expondo fundamentos gerais:

- A Ecologia do Ambiente Simbólico deve ser compreendida como um conjunto de fenômenos que ultrapassam o âmbito da mera racionalidade; esta deve ser superada por uma visão mais ampla e abrangente.
- Assumimos uma posição anti-positivista, oposta à idéia de que nos dirigimos rumo a um 'progresso', cada vez 'melhor', o que não significa uma visão 'passadista' ou 'saudosista'. Devemos olhar para o passado como uma fonte de conhecimentos e referências.
- A Arquitetura é um Campo dentro do qual se desenrolam disputas conceituais e materiais; a noção da Arquitetura enquanto ‘arte’ não é relevante para a pesquisa.
- Incorporamos conscientemente os juízos de valor.
- Consideramos que existe o ‘Universal’, antes e acima de todas as diferenças culturais.

FOR AUTHOR USE ONLY

Em seguida, analisamos os limites e potencialidades de se estudar a Arquitetura como uma linguagem.

De acordo com as exigências de nossa abordagem metodológica, realizaremos a comparação do nosso objeto de estudo (a Forma Arquitetônica) com outros produtos da cultura (cinema, etc.).

Por fim, faremos uma análise das perspectivas e limitações heurísticas de uma abordagem quantitativa.

EN - UK / US

In this chapter, we will expose other interpretative principles needed to support our interpretations, in the approach of an Archeology of the present time, completing the expliciting of 'from where we speak'.

We will start by laying out general grounds:

- The Ecology of the Symbolic Environment must be understood as a set of phenomena that go beyond the scope of mere rationality, which must be overcome by a broader and more comprehensive view.
- We take an anti-positivist stance, opposed to the idea that we are heading towards 'progress', each time 'better', which does not mean a 'past' or 'nostalgic' vision. We should look to the past as a source of knowledge and reference.
- Architecture is a Field within which conceptual and material disputes unfold; the notion of Architecture as 'art' is not relevant to the research.
- We consciously adopt value judgments.

- We consider that there is the 'Universal', before and above all cultural differences.

Next, we analyze the limits and potentialities of studying Architecture as a language.

According to the requirements of our methodological approach, we will compare our object of study (Architectural Form) with other products of culture (cinema, etc.).

Finally, we will make an analysis of the heuristic perspectives and limitations of a quantitative approach.

In questo capitolo esporremo altri principi interpretativi necessari per supportare le nostre interpretazioni, nell'approccio di un'Archeologia del tempo presente, completando l'esplicitazione del 'luogo da dove parliamo'.

Inizieremo stabilendo principi generali:

- L'Ecologia dell'ambiente simbolico deve essere intesa come un insieme di fenomeni che vanno oltre lo scopo della mera razionalità; questa deve essere superata da una visione più ampia e più completa.
- Prendiamo una posizione anti-positivista, contraria all'idea che ci stiamo dirigendo verso il 'progresso', ogni volta 'migliore', che non significa una visione 'passatista' o "nostalgica". Dovremmo guardare al passato come fonte di conoscenza e riferimenti.
- L'architettura è un Campo all'interno del quale si sviluppano dispute concettuali e materiali; la nozione di architettura come "arte" non è rilevante per la ricerca.
- Incorporiamo consapevolmente giudizi di valore.
- Riteniamo che esiste 'l'Universale', prima e sopra tutte le differenze culturali.

FOR ALUMNI USE ONLY

Successivamente, analizziamo i limiti e le potenzialità dello studio dell'Architettura come un linguaggio.

In base ai requisiti del nostro approccio metodologico, confronteremo il nostro oggetto di studio (la Forma Architettonica) con altri prodotti della cultura (cinema, ecc.).

Infine, faremo un'analisi delle prospettive e dei limiti euristiche di un approccio quantitativo.

Antes de prosseguirmos para a etapa final desta tese – a segunda imersão empírica em busca dos sinais através dos quais possamos identificar na realidade os elementos teóricos que analisamos separadamente nos capítulos anteriores – será necessário aclarar mais alguns aspectos do pensamento geral que embasa nossa pesquisa. Desta forma, procuraremos sistematizar nosso ponto de vista, de modo a obter um conjunto de proposições que possa fundamentar uma interpretação a respeito dos ambientes que analisamos. Será assim completado o quadro de referências para a interpretação arqueológica – a espiral hermenêutica da qual falamos no capítulo 2.

Neste capítulo abordaremos apenas aspectos que não foram ainda analisados – o gesto final, a montagem do mosaico, será realizado no capítulo 9, a Conclusão. No entanto, o leitor interessado já terá realizado mentalmente – ao menos em parte – uma montagem parcial do mosaico; com esta convicção, não realizaremos (ao menos assim esperamos) neste momento um trabalho cujo didatismo extremado subestime a capacidade de compreensão do eventual leitor. A idéia aqui é complementar, fornecer algumas peças faltantes para que, gradualmente, a imagem geral do mosaico torne-se mais clara, de modo que a leitura do capítulo seguinte, no qual analisaremos alguns espaços urbanos, se torne mais clara e que a coerência interna das interpretações se torne, se não evidente (como gostaríamos), ao menos compreensível.

FOR AUTHOR USE ONLY

Evidentemente, não esperamos uma convergência automática entre nossos interesses e os dos leitores; no entanto, esperamos que estes possam aceitar nossas premissas como válidas, ainda quando não concordem com elas, ou com todas elas. A intenção é proporcionar uma leitura válida, uma interpretação da Arquitetura, dos ambientes urbanos e do Patrimônio que possa ser utilizada, ao menos parcialmente, por aqueles que estejam envolvidos com a Gestão do Patrimônio construído urbano. Se, em alguns momentos, realizaremos uma leitura 'alternativa' da arquitetura contemporânea, é bom esclarecer que esta perspectiva somente é alternativa em relação aos padrões estabelecidos como dominantes no Campo; os autores de referência, tanto os que apresentaremos neste capítulo quanto os demais que surgiram ao longo dos capítulos anteriores, corroboram (mesmo que involuntariamente) nossa interpretação, ao menos na medida em que

compomos um quadro de referência complexo que se utiliza livremente dos pensamentos daqueles, não necessariamente da maneira com a qual os próprios autores os propunham.

Considerando, como já dissemos, que o que vamos realizar é uma interpretação que não se pretende como a única válida, nem como definitiva, mas que pretende proporcionar um avanço no conhecimento, no mínimo por oferecer uma leitura válida que possibilite uma visão a respeito de aspectos da realidade que outras leituras não foram capazes de oferecer, o que faremos a seguir equivale ao que, no jargão da Análise do Discurso (MAINGUENEAU, 2015; ORLANDI, 1990), representa o 'lugar de onde se fala'[1].

Isto é especialmente importante no caso desta tese porque a perspectiva adotada não é das mais convencionais, considerando o estado atual dos Campos envolvidos. Algumas, se não todas, das posições aqui assumidas estão longe de constituir um consenso. De fato, a discussão aprofundada de alguns destes pressupostos poderia, por si só, constituir-se como uma tese em separado. Não seria possível fazê-lo, nem é este o objetivo no momento. O aprofundamento poderia acontecer através de pesquisas em outras fontes (quando possível, indicadas), ou do avançar algumas das sendas investigativas aqui esboçadas (mesma aquelas que podem estar além da percepção e da compreensão do próprio autor), ou que apenas permanecem como horizontes inexplorados.

FOR AUTHOR USE ONLY

Evidentemente, o foco principal da pesquisa está relacionado com a Arquitetura, na medida em que esta constitui o elemento básico, a 'célula' que, colocada em conjunto com outras células similares (não em formato, mas em essência) dá origem aos 'tecidos' urbanos. Se esta leitura não corresponde ao padrão interpretativo dominante no Campo, cabe lembra que ela não acontece num vazio interpretativo, nem é fruto de algum tipo de visão privilegiada do

[1] Esta referência à Análise do Discurso é meramente relacional, uma vez que não aplicamos aqui as técnicas interpretativas propostas por esta corrente de pensamento; no entanto, consideramos importante posicionar nossa pesquisa no universo das opções teóricas disponíveis. Vale lembrar da advertência de Bourdieu: '*It can only be an unjustifiable abstraction […] to seek the source of the understanding of cultural production in these productions themselves**, taken in isolation and divorced from the conditions of their production and utilization**, as would be the wish of discourse analysis.*' (BOURDIEU, 1988, p. xvii, grifo nosso). O que buscamos é precisamente analisar as produções arquitetônicas em conjunto, considerando suas condições de produção e utilização. Apesar disso tudo, nos parece pertinente a proposição de que é importante definir a posição relativa de um discurso na 'topografia do ambiente discursivo' (outra expressão da Análise do Discurso).

autor. Enquanto para os temas mais gerais é inegável a influência da obra de Bourdieu, devemos ressaltar que, para a temática específica da Arquitetura, alguns outros autores foram fundamentais.

Não é coincidência que nossas observações e conclusões coincidam quase integralmente com as de Nikos Salingaros. Infelizmente, devido à dificuldade que um pesquisador brasileiro encontra frequentemente para ter acesso às informações e ao material bibliográfico internacional mais recente, esta pesquisa só conseguiu ter contato direto com os livros de Salingaros já em sua fase final, razão pela qual somente nesta fase foram introduzidas citações diretas de suas obras. De qualquer forma, o fato de termos chegado a conclusões similares por meios diferentes apenas reforça a pertinência de ambos os trabalhos (sem termos a pretensão de nos compararmos ao professor Salingaros).

No entanto, podemos apontar pelo menos dois pontos nos quais os trabalhos se diferenciam: primeiro, a perspectiva de Salingaros é mais racionalista, centrada em encontrar fundamentos racionais (matemáticos, ao menos em parte) para a compreensão e o projeto de estruturas arquitetônicas e urbanísticas, ao passo que nos concentramos em uma perspectiva mais emocional, intuitiva – a nosso ver, uma perspectiva mais propriamente pertencente à tradição dos Arquitetos.

FOR AUTHOR USE ONLY

Explicando melhor: a Natureza e suas formas não são constituídas a partir de fórmulas ou equações matemáticas, ou seja, não existiram equações matemáticas antes das coisas, e sim o contrário, as equações foram encontradas ao se estudar a Natureza. Desta forma, as sementes do girassol não são distribuídas segundo a seqüência de Fibonacci, esta seqüência corresponde e descreve a distribuição das sementes (entre inúmeros outros fenômenos naturais – HERSEY, 1999). Estas equações são as aproximações, realizadas pelo racional, que tentam representar, da maneira mais completa e fiel possível, aquilo que se encontra na natureza. O racional, pela sua própria natureza limitada e limitadora, é insuficiente para dar conta de todos os fenômenos, uma vez que o mundo é constituído por fenômenos sub-racionais e supra-racionais, sendo os fenômenos compreensíveis/apreensíveis pelo racional apenas uma parte dos fenômenos todos, ou uma faceta destes.

Da mesma forma, podemos imaginar como possível uma ciência que alcance um grau de sofisticação que permita descrever apropriadamente todos os fenômenos naturais, mas seria equivocado afirmar que os fenômenos naturais se desenvolvam segundo as proposições científicas que lhes descrevem, pois estas últimas só existem após os fenômenos, e em função destes. O que não significa que as equações, ou a ciência, não estejam corretas, apenas que os fenômenos lhes são independentes e as precedem. Não é necessário, para que os fenômenos naturais ocorram, que alguma equação ou cálculo seja realizado antes; nem consideramos a necessidade de alguém ou algo que execute estes cálculos. A Natureza se desenvolve segundo forças que podem, quando muito, ser expressas através de equações, e só. De onde provêm estar forças, e como elas são controladas e postas em ação, são temas para a Metafísica, com a qual não temos a pretensão de lidar. Mas a aceitação de uma perspectiva não-metafísica não significa inverter os papéis e colocar a limitada razão humana como princípio dos eventos, ou indispensável para que estes ocorram.

Por estas razões, a Ecologia do Ambiente Simbólico pode ser compreendida como uma descrição de fenômenos que ultrapassam o âmbito da mera racionalidade, o que não quer dizer que sejam incompreensíveis nem irracionais. A compreensão humana não provém apenas daquilo que é captado e elaborado pelo racional. De fato, grande parte da vida psíquica humana ocorre fora (Abaixo? Acima?) dos limites da razão; esta, com a força que obteve ao longo de séculos de super-valorização, e devido ás suas próprias características inerentes, tende a obscurecer as dimensões da realidade que a superam em abrangência ou alcance, impondo uma espécie de cegueira (mais apropriado seria dizer uma percepção seletiva – FRIEDRICH, 2012) que faz com que os seres humanos tendam a crer naquilo que a razão processa e confundir esta compreensão, mediada, com a própria realidade.

Assim, nossa perspectiva nada tem de incompatível com a de Salingaros, apenas possibilita um olhar que tende a encarar os fenômenos de uma maneira que pode complementar aquela, acrescentando-lhe nuances menos racionais. Enquanto uma perspectiva mais racionalista permite abordagens mais práticas, pretendemos fornecer meios de compreensão a respeito das bases epistemológicas dos fenômenos, cuja discussão possa não

FOR AUTHOR USE ONLY

apenas alimentar, mas também corrigir os rumos das visões racionais, na medida em que possa apontar seus desvios fundamentais, que a própria razão, isoladamente, não tem condições de perceber.

Em segundo lugar, Salingaros (2008) entende que o período da arquitetura moderna terminou, sucedido pelo desconstrutivismo ou outras tendências pós-modernistas, ao passo que nossa leitura (ver capítulo 5) demonstra que o modernismo (em suas variantes) continua como o estilo comercialmente dominante no Campo. Uma das possíveis contribuições desta pesquisa é precisamente identificar e analisar esta continuidade da arquitetura moderna que, ao incorporar as suas próprias contradições, transmutando-se e renovando-se nos detalhes[2], pode continuar sempre igual no essencial (identificar este essencial sendo uma das etapas da pesquisa).

Assim, todas as coincidências analíticas ou interpretativas entre esta pesquisa e a obra de Salingaros que não estejam explicitadas não devem ser entendidas como algum tipo de apropriação indevida das idéias daquele autor (ao qual explicitamos aqui nossa dívida intelectual), mas apenas como desenvolvimentos similares motivados pela coincidência de premissas e de perspectiva; não deve restar dúvida de que esta pesquisa, realizada em condições mais propícias ao intercâmbio de materiais bibliográficos, teria

FOR AUTHOR USE ONLY

[2] A capacidade de incorporar e transmutar as próprias contradições sempre foi, aliás, uma das características da arquitetura moderna; várias nuances estilísticas puderam ser abrigadas sob o rótulo, mesmo quando mutuamente contraditórias, o que não impede de serem reconhecidas como manifestações do estilo. Até mesmo características que não fazem parte do ideário modernista foram utilizadas discursivamente (não arquitetonicamente) para acomodar as contradições e, ao mesmo tempo, criar uma confusão conceitual que dificulta a compreensão aprofundada dos fenômenos. É o caso da chamada corrente modernista 'orgânica', supostamente uma alternativa à chamada corrente 'racionalista'; é evidente que uma observação atenta revela a distância enorme que separa o dito 'modernismo organicista' de qualquer manifestação verdadeiramente orgânica. No entanto, as diferenças (reais) de abordagem em relação aos chamados 'racionalistas' ou aos 'brutalistas' foram instrumentalizadas por alguns teóricos e críticos apologistas do modernismo para 'incorporar' a temática orgânica/organicista e sujeitá-la aos princípios modernista *de facto*, com o objetivo de neutralizar um verdadeiro pensamento organicista e elidir as reflexões a respeito. Um exemplo típico de violência simbólica (BOURDIEU, 2001, p. 218; 2007, p. 176), restringindo e formatando as formas de pensamento segundo propósitos de dominação, para a qual muito contribuiu ZEVI (1945). O intelectual italiano realizou um intenso trabalho para submeter a idéia de 'orgânico' aos cânones modernistas, inclusive forçando retoricamente a inclusão de Frank Lloyd Wright no rol dos modernistas, algo repudiado pelo próprio arquiteto americano (WOLFE, 1990), cuja obra, independentemente da crítica modernista, demonstra claramente a excelência de Wright como arquiteto. É possível que a capacidade intelectual de Zevi para elaborar este tipo de discurso, ao mesmo tempo justificador do modernismo e eivado da violência simbólica que visa submeter as possíveis idéias concorrentes aos seus próprios princípios interpretativos, tenha contribuído para seu prestígio intelectual e o alcance de posições centrais no Campo já no início de sua carreira, que coincidiu com a ascensão do modernismo à posição dominante, logo após a Segunda Guerra Mundial (WOLFE, *op. cit.*).

contido mais citações e referências diretas àquele autor, uma vez que não temos a pretensão de sermos descobridores ou criadores, mas apenas organizadores das informações disponíveis (nos livros e nos ambientes), às quais buscamos dar uma forma coerente e uma interpretação válida que possa ser útil para o desenvolvimento de novas maneiras de entender e gerir o Patrimônio da Arquitetura e do Urbanismo.

Além disso, consideramos também como importante nossa contribuição quando propomos o desenvolvimento do conceito de Sustentabilidade Simbólica, porque com ele entendemos ser possível conciliar a compreensão a respeito das formas arquitetônicas (no que concerne às influências sobre a qualidade de vida dos usuários dos ambientes) com o pensamento ecológico, servindo à Gestão do Patrimônio Histórico edificado urbano.

Em seguida passaremos a explicitar alguns temas, não propriamente arquitetônicos, que podemos considerar como fundamentos para nossas interpretações.

FOR ACADEMIC USE ONLY

> O progresso científico pode consistir, em certos casos, em determinar os pressupostos e as petições de princípio introduzidos implicitamente pelos trabalhos irrepreensíveis, porque irrefletidos, da "ciência normal" e em propor programas para procurar resolver as questões que a investigação ordinária considera resolvidas, simplesmente na falta de as colocar. BOURDIEU, 1996, p. 269.

7.1 – Fundamentos gerais

A primeira questão diz respeito à posição anti-positivista. A rigor, o Positivismo foi uma corrente filosófica importante no séc. XIX, mas sua influência ainda hoje se faz sentir, embora muitas vezes de maneira sub-reptícia, em vários aspectos da vida cultural, especialmente nas ciências (BOURDIEU, 2004). Cabe aqui ressaltar o lugar central que a obra de Bourdieu ocupa na construção desta tese, entre outros fatores que veremos mais à frente, pela explicitação de uma posição anti-positivista no fazer científico, a qual adotamos como nossa (a despeito das limitações intelectuais e de erudição que nos diferenciam do sociólogo francês).

Apenas quando assumimos esta posição anti-positivista se torna possível realizar as análises e interpretações propostas, uma vez que, entre outras coisas, a noção de 'prova' fica previamente descartada, restando em seu

lugar a proposição de uma perspectiva interpretativa que pretende ser verossímil e heuristicamente frutífera, de modo que, uma vez aceita (no todo ou em parte), possa fazer parte dos conhecimentos legítimos do Campo.

Um dos aspectos mais marcantes da influência positivista tem sido a noção, em geral implícita, de que a História tem uma 'direção', que caminhamos rumo a um 'progresso', cada vez 'melhor', num fluxo inexorável rumo a um futuro de realizações cada vez mais completas, mais adequadas, etc. De fato, a própria teoria evolutiva de matiz Darwiniana traz as marcas da influência positivista, imaginando que há apenas uma direção histórica para os processos de transformação dos seres ('evolução'), e desconsiderando outras possibilidades (como, por exemplo, a involução, que consta dos conhecimentos milenares da cultura indiana). Esta posição acarreta uma cegueira parcial, uma vez que impede que se olhe para o passado como uma fonte de informações que pode conter elementos, digamos, 'melhores' que os do presente. É tão marcada esta cegueira que muitos artifícios ideológico-discursivos são empregados na tentativa de desqualificar quem dela não compartilha, entre os quais as pechas de 'passadista', 'retrógrado', 'saudosista' e coisas do gênero.

FOR AUTHOR USE ONLY

No entanto, as condições atuais do mundo e do conhecimento nos permitem avançar em direção contrária, especialmente porque a crise ambiental global veio demonstrar que os paradigmas do 'progresso' eram, no mínimo, falhos, e que a insistência na aplicação do modelo de progresso e evolução unidirecional pode trazer consequências desastrosas.

Por isso, nos permitimos olhar para o passado como uma fonte de conhecimentos válidos e que podem conter elementos mais adequados para a interpretação do mundo do que aqueles que se tornaram o cânone ao longo dos últimos dois séculos. Neste sentido, compartilhamos a afirmação de Sitte:

> É fundamental o estudo das obras da Antiguidade, substituindo a tradição artística perdida pelo reconhecimento teórico dos princípios responsáveis pelo efeito preciso de seus conjuntos urbanos. (SITTE, 1992, p. 130)

Para sermos ainda mais explícitos, e adiantando um pouco aquilo que tem resultado da pesquisa, consideramos que a situação atual da Arquitetura e do Urbanismo é de intensa decadência, com a gradual destruição do meio-ambiente planetário tendo um paralelo na degradação da qualidade dos

ambientes construídos, por conta (entre outras coisas) das escolhas estéticas feitas.

Embora Sitte tivesse um outro ponto de visão (uma vez que não se defrontou com as terríveis consequências da aplicação dos ideais pseudo-racionais do Modernismo), suas palavras sevem muito bem para descrever a situação atual:

> Apenas em nosso século matemático é que os conjuntos urbanos e a expansão das cidades se tornaram uma questão quase puramente técnica, e assim parece importante lembrar que, com isso, apenas um aspecto do problema é solucionado, enquanto o outro, o artístico, deveria ter, no mínimo, a mesma importância. (SITTE, 1992, p. 15)

Esta citação nos encaminha para a apresentação de outro pressuposto: aquele que diz respeito à noção de 'arte'. Não compartilhamos neste ponto da visão de Sitte, comum à maioria das pessoas de seu tempo e ainda hoje bastante influente. Segundo esta visão, a Arte seria uma atividade privilegiada, para a qual determinadas pessoas (os 'artistas') teriam ou uma pré-disposição inata ou a manifestação de determinadas características que as tornariam dotadas de uma sensibilidade superior, bem como a capacidade de produzir as obras de arte, nascendo daí o mito do 'gênio criador'.

FOR AUTHOR USE ONLY

> Deixando-se impingir este objeto pré-construído que vem a ser o artista individual, ou então, com outros disfarces, a obra singular, a tradição positivista permanece filiada no essencial à ideologia romântica do gênio criador como individualidade única e insubstituível. (BOURDIEU, 2007, p. 183)

O produto do artista seria dotado de características semelhantes, e o não reconhecimento delas implicaria numa 'falta', seja de sensibilidade ou de conhecimento. Às outras pessoas, desprovidas do talento, restaria desfrutar das obras de arte segundo os critérios impostos pelo artista, ou apenas ignorá-las.

Isto não significa, no entanto, que não utilizaremos os conceitos de arte, artista e obra de arte. De fato, existem tanto a obra quanto seu autor, mas estes são definidos pela sua inserção (relativa) no Campo Artístico, de modo que a legitimação (de fato, sua própria existência enquanto obra/artista) depende totalmente desta inserção. Esta acepção descarta, portanto, uma série de pressupostos dependentes da visão de matiz positivista, sem, no entanto, deixar de reconhecer a especificidade do fenômeno artístico,

estudando-o de acordo com as noções de Habitus (BOURDIEU, 2001, pp. 176-178), Campo (BOURDIEU, 2004, p. 20) e Trajetória (BOURDIEU, 2007b, p. 104). Assim,

> A ciência da obra de arte tem então por objeto próprio a relação entre duas estruturas, a estrutura das relações objetivas entre as posições no campo de produção (e entre os produtores que as ocupam) e a estrutura das relações objetivas entre as tomadas de posição no espaço das obras. (BOURDIEU, 1996b, p. 264)

Apesar de Bourdieu não ter tratado especificamente da Arquitetura em seus estudos, Gary Stevens (2003) realiza a aplicação dos conceitos bourdieusianos para analisar o Campo Arquitetônico.

Segundo Stevens,

> uma conseqüência importante do exame da Arquitetura como um campo é a eliminação da noção de que se referir à Arquitetura como uma arte, ciência ou profissão tenha alguma utilidade (STEVENS, 2003, p. 100).

Assim, nossa análise entende a Arquitetura como um campo dentro do qual se desenrolam disputas conceituais e materiais que visam estabelecer o controle e a hegemonia sobre a produção, distribuição e legitimação das manifestações arquitetônicas, tendo em vista a perpetuação, por parte dos dominantes, do *status quo* (reprodução) (FAZION, 2010, p. 21).

A Arquitetura compartilha com as 'artes', além do domínio estético, a característica de sua história pressupor os juízos de valor, em sintonia com a proposta de Gombrich de que não existe história da arte sem juízo de valor (GOMBRICH, 1995). Também Bourdieu (2004) alerta para o fato de que há os juízos de valor 'oficiais', legitimados pelas instituições e/ou imposto pela violência simbólica, que passa a constituir a doxa, o que os isenta de questionamentos e faz com que passem despercebidos: '*quem é legítimo para julgar e quem será juiz da legitimidade dos juízes [?]*' (BOURDIEU, 2004, pp. 62-63); e ainda:

> a experiência primordial do mundo social é a da doxa, adesão às relações de ordem que - por serem o fundamento inseparável tanto do mundo real quanto do mundo pensado - são aceitas como evidentes. (BOURDIEU, 2007b, p. 438)

Temos que permanecer atentos, no entanto para não construirmos um trabalho científico apenas pretendendo negar a doxa, ou tentando impor uma

FOR AUTHOR USE ONLY

nova *doxa* através da violência simbólica. Vejamos o que diz Bourdieu a respeito:

> Como o campo artístico, cada universo erudito possui sua doxa especifica, conjunto de pressupostos inseparavelmente cognitivos e avaliativos cuja aceitação é inerente à própria pertinência. Paradoxalmente, as grandes oposições taxativas acabam unindo os mesmos que se opõem através delas, visto que e preciso concordar em admiti-las para que se esteja apto a contrapor-se a seu propósito, ou, valendo-se de sua mediação, de produzir então tomadas de posição imediatamente reconhecidas como pertinentes e sensatas mesmo por parte daqueles aos quais elas se opõem e que por sua vez se lhes opõem. Esses pares de oposições específicas [...] delimitam, inclusive em política, o espaço legitimo de discussão, excluindo como absurdo, eclético ou simplesmente impensável, qualquer tentativa de produzir uma posição não prevista (quer se trate da intrusão absurda ou deslocada do "ingênuo", do "amador" ou do autodidata, ou da grande inovação subversiva do heresiarca, religioso,artístico ou mesmo científico). (BOURDIEU, 2001, p. 122)

Esta tese não pretende estabelecer uma posição revolucionária ou heresiárquica; pretende se inserir no campo da Arquitetura e da Gestão Urbana do Patrimônio resgatando valores que foram abandonados através de uma ação de violência simbólica (como veremos adiante), tratando estes próprios valores e conceitos como Patrimônio - intelectual e cognitivo - aos quais podemos recorrer para avançar na compreensão dos fenômenos atuais.

FOR AUTHOR USE ONLY

Assim, nos baseamos no pressuposto de que os juízos de valor estão presentes em toda escolha, consciente ou não, sendo que os efeitos dos últimos são severamente influenciados pelo fato de permanecerem inconscientes (doxa) e, assim, escaparem dos questionamentos racionais.

Propomos assim o resgate da utilização (usual até pelo menos o início do século XX, e ainda presente na cognição espontânea), de juízos valorativos bastante específicos. Do que trata a dimensão estética senão da distinção entre o belo e o feio? Assim, a escolha das obras (arquitetônicas e outras) está centrada na constatação da dicotomia 'melhor/pior', ou ainda 'certo/errado', que não são outra coisa que a manifestação em outros níveis da dicotomia 'belo/feio', estando um ou todos estes atributos em questão durante toda a pesquisa. No entanto, buscamos suas justificativas não no gosto (pessoal ou instituído) (BOURDIEU, 2010), mas, como veremos adiante, na busca de elementos culturais que sirvam de indicativos da presença de determinados fatores (GINZBURG, 2009).

Neste ponto é importante a discussão de um outro pressuposto, aquele que diz respeito à Cultura e às diferenças culturais. Como dissemos, não faria sentido estabelecer os juízos de valor com base no gosto pessoal ou de grupo, pois a validade das interpretações seria limitada, na melhor das hipóteses. Por outro lado, não podemos negar que existem diferenças (valorativas e outras) entre as diversas culturas, tanto sincrônica quanto diacronicamente. Aqui, portanto, o risco seria assumir o padrão cultural do pesquisador (podendo ser ou não o dominante) como medida valorativa. Consideremos a seguir, então, a questão da Cultura.

Há uma interpretação antropológica que coloca a Cultura como oposta à Natureza, sendo este produto exclusivamente humano um diferencial (com um sentido valorativo que o coloca como superior) em relação a todos os outros seres. Esta posição antropocêntrica é, evidentemente, destituída de qualquer comprovação científica (e mesmo racional), mas sua potência simbólica (uma vez que muitos seres humanos compartilham da crença de sua superioridade enquanto espécie) permanece, no mínimo, como uma influência sub-reptícia para todo um sistema valorativo em relação, por exemplo, mas não apenas, ao trato com a Natureza e os demais seres.

FOR AUTHOR USE ONLY

Se até meados do século XX era relativamente fácil (quando não inquestionável) manter tal posição intelectual, na medida em que o chamado 'progresso tecnológico' e as transformações físicas e sociais em todo o mundo faziam parecer crível (a muitos) um 'futuro melhor' baseado nestes fatores, à medida que foram sendo sentidos e conhecidos os catastróficos efeitos advindos desta postura a mesma tornou-se intelectualmente insustentável.

Como já propunha Vigotski, (apud FRIEDRICH, 2012), o ser humano é um fruto da Natureza, não podendo seu complexo sistema cognitivo, do qual deriva nossa capacidade de produzir 'cultura', ser considerado como oposto àquela, de modo que a própria Cultura se constitui em produto da Natureza; isso não quer dizer que alguns dos produtos culturais finais (no nível dos artefatos) devam necessariamente ser considerados como tal (é necessário o reconhecimento da artificialidade de alguns artefatos), ou ao menos reconhecidos como portadores de características deletérias em relação à Natureza.

Neste sentido, Arquitetura e Cidade se constituem como subprodutos da Natureza, mediados pela Cultura. Esta relação de filiação permite que compartilhemos de interpretações como, por exemplo, as de HERSEY (1999), que vimos no capítulo 6.

Retornando às diferenças culturais, embora reconhecendo sua existência e importância, não serão estas a definir o foco da pesquisa, mas, ao invés, aquilo de que podemos considerar, sob um viés antropológico, como o Universal. Com isto queremos dizer que algumas características humanas (o ciclo circadiano é freqüentemente citado como uma das mais evidentes) são comuns a todos os seres da espécie. Em razão destas características comuns, é possível identificar comportamentos e reações trans-culturais; de fato, é isto que permite que, por exemplo, um cidadão do chamado 'ocidente' (usamos aqui esta noção apenas como uma simplificação; usado acriticamente, é um etnocentrismo. SAID, 2007) não apenas apreciar, mas também compreender as motivações estéticas e filosóficas envolvidas na construção de um 'jardim japonês', assim como um japonês (ou um árabe, etc.) pode apreciar e compreender as motivações que geraram as formas simbólicas presentes na construção de Veneza. Sobre este fundo comum se baseiam todas as apropriações e influências trans-culturais.

FOR AUTHOR USE ONLY

No entanto, é importante lembrar que, mesmo sendo um conjunto de características comum a todos, o Universal não deixa de sofrer as influências histórico-sociais do meio no qual estiver inserido. Ou, em outras palavras: as forças sociais dominantes atuam, através da violência simbólica, para controlar o acesso aos meios de expressão do Universal. Assim,

> La mayoria de las obras humanas que estamos acostumbrados a tratar como universales – la ley, la ciencia, las bellas artes, la ética, la religión, etc. - no puede ser disociada del punto de vista académico y de las condiciones sociales y económicas que las hicieran posibles. (BOURDIEU e WACQUANT, 2005, p. 134)

Por esta razão, uma das objetivações da pesquisa será a procura de elementos ('sinais') que permitam a percepção das características invariantes presentes em cidades ou em comportamentos observados, de modo a dissociar, o quanto possível, características universais daquelas determinadas pela ação das forças sociais dominantes. Isto é ainda mais importante na medida em que trabalhamos com elementos estéticos, uma vez que

> la universalidad de los estetas es producto del privilegio: tienen el monopolio del universal. Y se trata de luchar por universalizar el accesso al universal. (BOURDIEU, 2010, p. 251)

Além disso, estamos conscientes de que

> [...] há obstáculos sociais à instauração da comunicação racional que é a condição do progresso da razão e do universal. (BOURDIEU, 2004, p. 67)

Sem dúvida esta tese não deixará de enfrentar alguns destes obstáculos, o que nos leva a outro ponto paradigmático importante: o que diz respeito à Razão. Em nossa sociedade, a Razão se constitui em um mito que é instrumentalizado de variadas formas pelas parcelas dominantes para o exercício da violência simbólica:

> Existem condições históricas para a emergência da razão. E toda representação, tenha ou não pretensão científica, fundada no esquecimento ou no ocultamento deliberado de tais condições, tende a legitimar o mais injustificável dos monopólios, qual seja o monopólio do universal. (BOURDIEU, 2001, p. 86)

FOR AUTHOR USE ONLY

Por essa razão, não adotaremos a Razão como um princípio fundador de nossa pesquisa. Com Bourdieu, pensamos que

> Pode-se, é claro, adotar logo de início a razão universal. Mas creio que vale mais colocá-la em jogo também, aceitar decididamente que a razão seja um produto histórico cuja existência e persistência são produtos de um tipo determinado de condições históricas [...]. (BOURDIEU, 2004, p. 45)

E isso porque

> [...] a razão encerra a virtualidade de um abuso de poder [...] capaz de infundir aos conteúdos mais arbitrários a roupagem da universalidade mais irresistível. (BOURDIEU, 2001, p. 96)

No entanto, seria um erro imaginar que este posicionamento implica em algum tipo de 'irracionalismo' (igualmente mítico), em alguma filiação a uma ideologia primitivista ou espontaneísta, ou qualquer outra idéia pré-concebida que se possa fazer a respeito da retirada da Razão do pedestal no qual tem sido colocada por parte da ciência contemporânea. Como nos lembra Bourdieu,

> Pascal nos alerta contra “dois excessos: excluir a razão, admitir tão somente a razão”. (BOURDIEU, 2001, p. 89)

O que propomos, coerentemente com a postura bourdieusiana adotada, é o uso da razão de maneira limitada e controlada, colocada em contraponto com outros elementos (cognitivos e intelectuais), objetivada em suas aplicações e implicações e, especialmente, confrontada com as relações do campo, uma vez que

> longe de conduzir [...] a um relativismo que não dá razão a nenhum dos concorrentes à verdade, a construção do campo permite estabelecer a verdade das diferentes posições e os limites de validade das diferentes tomadas de posição. (BOURDIEU, 2004, p. 45)

Isso sem perder de vista que

> [...] a ciência que pretende propor os critérios mais bem alicerçados na realidade não deve esquecer que se limita a registrar um estado da luta das classificações, quer dizer, um estado da relação de forças materiais ou simbólicas entre os que têm interesse num ou noutro modo de classificação [...] (BOURDIEU, 1989, p. 115)

Para dar conta deste desafio, um dos procedimentos mais importantes será a inserção física/cognitiva nos ambientes pesquisados, tentando captar os 'sinais' pertinentes e excluindo, tanto quanto possível, ou ao menos objetivando, a presença dos elementos culturais pré-estabelecidos na valoração deste ambientes. Por hora, basta lembrar que

> O corpo está no mundo social, mas o mundo social está no corpo (sob forma de hexis e de eidos). As próprias estruturas do mundo estão presentes nas estruturas (ou melhor, nos esquemas cognitivos) que os agentes empregam para compreendê-lo. [...] A relação dóxica com o mundo natal é uma relação de pertencimento e de posse na qual o corpo possuído pela história se apropria de maneira imediata das coisas habitadas pela mesma história. (BOURDIEU, 2001, p. 185)

FOR AUTHOR USE ONLY

Esta postura é coerente com a proposta interpretativa global, uma vez que

> É ao se proporcionar os meios científicos de tomar como objeto seu ponto de vista ingênuo sobre o objeto que o sujeito científico opera verdadeiramente o corte com o sujeito empírico e, ao mesmo tempo, com os outros agentes que, profissionais ou profanos, permanecem encerrados em um ponto de vista que ignoram como tal. (BOURDIEU, 1996, p. 236).

É uma postura eivada de riscos, pois reconhecemos que

> [...] se por vezes é tão difícil comunicar os resultados de uma investigação verdadeiramente reflexiva, é que se deve obter de cada leitor que renuncie a ver um “ataque” ou uma “crítica”, no sentido ordinário, no que pretende ser uma análise, que aceite adotar sobre o seu próprio o ponto de vista objetivador que está no princípio da análise e associar-se, especialmente o submetendo a uma crítica justa sobre a aceitação de suas premissas, ao esforço libertador para objetivar todas as objetivações, em vez de o recusar em seu princípio reduzindo-o a uma tentativa de dar as aparências da universalidade científica a um ponto de vista particular. (BOURDIEU, 1996, p. 236).

Mas há mais: além da recusa em conceder primazia à Razão, um outro fator predominante na ciência contemporânea também não será tido aqui como pertinente: aquele que diz respeito ao Materialismo (em suas diversas

vertentes, mas especialmente naquelas derivadas do economicismo como fator social, desta forma pretendendo que o monetário seja o 'capital', quando está devidamente demonstrado - BOURDIEU, 1996, p. 102, p. 121; 2004, p. 24, 27, 39; BOURDIEU e WACQUANT, 2005, p, 178) - que existem outros capitais, que, a depender da situação social, podem superar em importância ou significado o capital financeiro). Consideramos inapropriado um posicionamento materialista não apenas por razões pessoais, mas especialmente quando tratamos de questões relacionadas à História e à Sociologia (disciplinas cujo objeto é imaterial, mesmo quando se crêem 'materialistas', como se atesta pelos próprios conceitos de História e Sociologia), ao Patrimônio, enfim, a toda uma perspectiva Humanista que só poderia adotar um viés materialista ao custo de ignorar a miríade de fatores presentes na vida humana que excedem este conceito, quanto mais não seja pela simples aceitação dos princípios da Relatividade, da Incerteza Heisenberguiana, etc[3]. Mas vale lembrar que a referência à Teoria da Relatividade não significa dizer que esta tese se pretende dotada de um hiper-cientificismo, nem que recorrerá a argumentos esotéricos em busca de suas interpretações; antes, a proposta é mais de recorrer aos sentidos (todos, o quanto for possível - HALL, 1986) e ao 'conhecimento pelo corpo':

FOR AUTHOR USE ONLY

> Exposto ao mundo, à sensação, ao sentimento, ao sofrimento etc., ou seja, envolvido no mundo, como caução e móvel de disputa no mundo, o corpo (bem) disposto em relação ao mundo está orientado, em igual medida, para o mundo e ao que aí se presta imediatamente a ver, a sentir e a pressentir; ele é capaz de dominá-lo trazendo-lhe uma resposta adaptada, de ter controle sobre ele, de utilizá-lo (e não de decifrá-lo). (BOUDIEU, 2001, p. 174)

[3] A Teoria da Relatividade, assim como a Física Quântica, não implicam num relativismo absoluto, como afirmam interpretações superficiais ou mal-intencionadas. Segundo Heisenberg, alguns elementos destas teorias desafiam nosso senso-comum, mas são aplicáveis em escalas muito maiores (o Cosmos, no caso da Teoria da Relatividade) ou menores (os níveis atômico e sub-atômico, no caso da Física Quântica) do que aquela na qual vivemos que, como sabemos, continua condizente com a física newtoniana na maioria dos fenômenos conhecidos. (HEISENBERG, 1974). Heisenberg lembra, porém, que mesmo na escala sub-atômica existem elementos absolutos e de nenhuma forma relativos: '*la energía* ***eterna,*** *propria del electrón*' (idem, p. 25; grifo nosso) e as características dimensionais das partículas atômicas elementares (idem, p. 26) - considerados os aportes energéticos. Vale lembrar ainda que a 'Teoria da Relatividade' (voltada à compreensão dos fenômenos de escala cósmica) se baseia precisamente na existência de uma constante (a velocidade da luz), sem a qual seria impossível a compreensão da relação entre as variáveis; a relatividade se refere a esta relação (não a algum tipo de relativismo). Antes que se estabeleça alguma confusão, os dois níveis de fenômenos (cósmicos e sub-atômicos) também se relacionam.

A decifração é o trabalho complementar, mediado pela objetivação, que também faz uso da razão, buscando não ser por ela dominada, antes colocando peso e importância nos elementos extra-racionalistas.

7.2 – Arquitetura como linguagem.

Devemos estabelecer uma distinção clara entre a utilização da expressão 'linguagem arquitetônica' enquanto uma metáfora, no sentido de que o uso de um conjunto de elementos expressivos (no caso da Arquitetura, formas, volumes, superfícies, cores, texturas), empregados de modo a compor um todo cognoscível, pode ser comparado à utilização dos componentes de uma língua (fonemas, palavras, regras gramaticais, sintaxe) para compor sentenças e discursos, e sua utilização enquanto transposição analógica, que subentende que a Arquitetura é, por si mesma, um 'discurso'.

Diferentemente da construção propriamente lingüística, a Arquitetura não tem entre suas características a transmissão de mensagens específicas, codificadas segundo um padrão compartilhado por uma determinada comunidade, que tanto 'possui' uma língua quanto dela deriva (a 'língua materna') em termos de identidade e compreensão intersubjetiva. Embora o uso de uma língua comum possa conter um grau de divergência entre a mensagem pretendida pelo emissor e aquela efetivamente captada pelo receptor, é propriedade das línguas a capacidade de conter mensagens efetivamente compreensíveis, podendo chegar a altos níveis de complexidade e precisão a depender das habilidades no manejo das ferramentas lingüísticas por parte daqueles que a utilizam para se comunicar.

Isto não significa que a Arquitetura não contenha 'mensagens', ou seja, que sua existência não seja, por si mesma, portadora e transmissora de significados. No entanto, o nível de abstração e abrangência destes significados tanto supera as possibilidades das línguas faladas quanto lhes é inferior. A superação se dá no sentido de que a arquitetura pode conter significados que não apenas não são possíveis de serem expressos com palavras, como também de serem efetivamente compreendidos de maneira consciente e racional. Por outro lado, a Arquitetura é inferior às línguas faladas no sentido de que a primeira não tem a capacidade de transmitir com precisão

FOR AUTHOR USE ONLY

e de maneira compartilhável todos – nem mesmo uma ínfima parte – os significados específicos e articuláveis possibilitados pela utilização destas últimas. Por conta disso, constitui-se num erro de interpretação ou num desvio ideológico (no sentido de intencional e interessado) a utilização da expressão 'linguagem arquitetônica' para além da metáfora óbvia, como fazem, por exemplo, alguns teóricos do 'estilo' desconstrutivista (SALINGAROS, 2008).

Além desta diferença, é importante não confundir a capacidade da Arquitetura de suscitar emoções ou impressões com a de transmitir os significados destas mesmas emoções. Assim, enquanto é possível que um determinado ambiente gere em seus usuários a sensação de conforto, tranqüilidade ou bem-estar (ou seus contrários), isto não quer dizer que este mesmo ambiente transmita a 'idéia' de conforto, etc. Sentir e compreender racionalmente podem ser – e frequentemente são – totalmente distintos.

Assim, se empregamos nesta tese a expressão 'linguagem arquitetônica', é apenas com o sentido metafórico descrito acima, não como uma comparação entre a Arquitetura e as línguas faladas. De todo modo, o uso metafórico não significa que a figura de linguagem seja apenas um adorno retórico; de fato, a transmissão de mensagens (emocionais, não racionais) pela Arquitetura é um dos elementos centrais para a compreensão de nossa idéia de uma Sustentabilidade Simbólica. Esta compreensão está fundamentada na aplicação do mesmo tipo de observação em relação a outros meios de expressão, como, por exemplo, pinturas (BURKE, 2004) e trabalhos gráficos diversos (KRESS e VAN LEEUWEN, 2006), ou na comunicação visual urbana (LYNCH, 2006; LYNCH e HACK, 1984; JACOBS, 1985), incluindo a própria composição material dos ambientes (CULLEN, 1984). Contudo, como já notamos alhures, nenhum dos trabalhos citados avança na compreensão do papel específico das formas arquitetônicas (como as definimos aqui) na comunicação de significados simbólicos (no sentido que empregamos aqui), e esta talvez seja uma contribuição efetiva desta tese.

Ainda sobre a questão do entendimento da Arquitetura como uma linguagem, vale a pena a comparação com outra forma de expressão que também é uma 'linguagem'[4] e que também não contém em si a capacidade de

[4] O entendimento da Música como uma linguagem é menos metafórico do que no caso da Arquitetura, pois aquela conta com uma sintaxe mais definida e limitada (embora possibilitando

FOR AUTHOR USE ONLY

transmitir idéias ou conceitos concretos[5], embora possa ser portadora e suscitadora de emoções e sentimentos: a Música. A capacidade de transmitir sensações e emoções (abstratos em essência), porém, pode ser considerada como uma característica comum aos dois meios de expressão. Além disso, e mesmo considerando as variadas possibilidades de interpretação, é preciso lembrar que uma infinitude do possível não corresponde a uma infinitude do provável (BOURDIEU, 2007, p. 105); este último, que contém o estreito espectro daquilo que efetivamente se realiza, e que é determinado pelas condições histórico-sociais de existência, não apenas é percebido e buscado pelas pessoas, mas, por não ser infinito, também possibilita o entendimento pessoal sobre o mundo (incorporado como habitus) e funda a possibilidade de compreensão (não necessariamente o acordo) intersubjetiva.

É precisamente desta compreensão intersubjetiva que surge a (possível) verossimilhança dos efeitos pretendidos em relação aos efeitos obtidos pela música: pode-se classificar uma peça musical como triste, enérgica, sombria, alegre, profunda ou superficial, e nas obras bem sucedidas esta compreensão não necessitará de maiores elucubrações, sendo percebida imediatamente. O mesmo sucede com a Arquitetura; é esta compreensão imediata que permite que um autor escolha os elementos a serem empregados em uma obra, de acordo com suas intenções, e que faz com que seja possível identificar eventuais discrepâncias entre a intenção proclamada por um autor e os efeitos obtidos da fruição das obras[6].

Esta propriedade das obras, de portar significados pretendidos pelo autor e percebidos de maneira equivalente (o que não quer dizer unívoca) pelo fruidor (leitor, usuário, ouvinte, etc.), é que, de fato, possibilita a atividade

FOR AUTHOR USE ONLY

combinações infinitas), conhecida de antemão e cujos elementos podem ser transpostos para uma representação sistemática (a notação musical) na forma de partituras, que equivale à escrita para o caso da língua falada.

[5] É possível, de fato freqüente, a associação de músicas ou passagens musicais a alguma idéia ou conceito específico; no entanto, a atribuição de um sentido específico é um trabalho *a posteriori*, realizado pelo autor ou por um ouvinte, e não faz parte, ontologicamente, da própria música em questão. No caso do autor, isto é considerado um 'direito' seu, e realizado com o propósito de explicitar suas intenções e/ou direcionar e restringir as possíveis interpretações dos ouvintes; tanto pode ser considerada uma ampliação quanto uma contração semântica.

[6] Alguns exemplos contidos no capítulo 4 podem aclarar esta questão: enquanto os discursos dos modernistas e seus apologistas se esforçam em atribuir sentidos nobres e elevados para suas obras, inclusive associando-as discursivamente a ideais sociais ou políticos, a experiência direta com as obras teima em desmentir estes discursos.

criadora[7], pois sem ela as criações (músicas, edifícios, filmes, etc.) permaneceriam mergulhadas na incompreensibilidade ou imersas numa permanente e infinita rede de significados mutuamente excludentes da qual seria impossível extrair qualquer utilidade lógica ou papel verdadeiramente expressivo. Se, como dizia da Vinci, a pintura é '*una cosa mentale*', ela o é apenas nos âmbitos da concepção e da cognição, pois não pode prescindir de um suporte material.

Por tudo isso, podemos concluir que está longe de ser um mero acaso que no Arnold Schönberg Center[8], em Viena, o pesquisador tenha sido informado de que a música do compositor austríaco, devido a seu caráter inconformista e provocativo, seja considerada das mais adequadas para transmitir as sensações apropriadas para a exibição de imagens dos campos de concentração alemães da Segunda Guerra Mundial; de fato, é difícil imaginar combinação mais verossímil, ao passo que seria improvável a escolha das composições dodecafônicas para a trilha sonora de um filme romântico, por exemplo[9]. Caso estas relações não fossem auto-evidentes, não seria possível classificar um filme, por exemplo, como romântico, comédia ou aventura. Apenas devido aos esforços discursivos elaborados por intelectuais do século XX para confundir nosso entendimento a respeito da Arquitetura (ver capítulo 4) é que relutamos em aplicar este mesmo tipo de classificação para obras arquitetônicas, algo que era aceito como evidente em épocas passadas (RUSKIN, 1851; GOETHE, 1895; apenas para citar dois exemplos bastante conhecidos e respeitáveis), e que continua a ser aplicado intuitivamente pelo público em geral, sempre que não constrangido pela crítica acadêmica.

A referência aqui a trilhas sonoras de filmes não é fortuita, pois voltaremos a falar sobre a ligação entre Arquitetura e cinema mais adiante. De qualquer modo, devemos lembrar que no caso da música ou do cinema, existe uma distinção entre o conteúdo da obra e seus suportes materiais (as *media*); já no caso da Arquitetura, suporte material e conteúdo simbólico são indissociáveis – uma edificação ou uma cidade são ao mesmo tempo seus

[7] Atividade criadora aqui não se refere ao mito do 'gênio criador' tantas vezes associado à figura do 'artista', mas, simplesmente, à ação de produzir artefatos (materiais ou simbólicos) dotados de significado e inseridos na ordem geral do mundo empiricamente vivenciado.
[8] Arnold Schönberg Center, Shwarzenbergplatz 6, Zaunnergasse 1-3 A 1030, Wien. Visita realizada em setembro de 2017.
[9] A não ser que a intenção fosse criar um sentimento de ironia, contradição ou perplexidade.

FOR AUTHOR USE ONLY

significados e a própria materialidade destes[10], sem a qual aqueles não podem existir.

7.3 - Arquitetura Moderna e cinema.

Segundo a proposta metodológica de estabelecer comparações entre diferentes manifestações culturais com o propósito de encontrar, por homologia, elementos que possam informar o pesquisador a respeito de características implícitas ou inconscientemente manipuladas pelos criadores destas manifestações, o que converge com a proposta de Ginzburg de buscar pelos sinais que possam informar (mesmo que indireta ou obliquamente) o pesquisador, analisaremos algumas manifestações cinematográficas em busca da maneira como a arquitetura contemporânea tem sido vista e entendida em seu papel de definidora das características psicológicas dos seus usuários (o que pode ser percebido pela utilização propriamente fílmica da cenografia como elemento de definição do caráter do próprio filme - METZ, 1977).

Não sendo esta uma tese sobre cinema, não avançaremos em análises dos filmes em si; apenas tentaremos perceber como os autores entendiam o papel da Arquitetura Moderna como influenciadora do ambiente simbólico vivenciado pelos personagens. Assim, podemos perceber como artistas de fora do campo da arquitetura percebem-na através de outras influências e outros filtros culturais, não somente os internos ao campo e sempre auto-referenciais (BOURDIEU, 2002). Retomando as observações que fizemos acima a respeito do papel da música como trilha sonora de filmes, no sentido de que estas contribuem e são utilizadas para a formação de um ambiente simbólico, na medida em que evocam sensações e emoções que não poderiam[11] ser trazidas

FOR AUTHOR USE ONLY

[10] Embora seja possível considerar projetos e desenhos como elementos constituintes do Campo da Arquitetura, estes são apenas representações, e não podem ser vivenciados enquanto realidades espaciais; portanto, não são, segundo os critérios desta pesquisa, portadores das propriedades da 'forma arquitetônica'.

[11] Para sermos mais precisos, podemos dizer que estas sensações e emoções poderiam, de fato, ser evocadas de maneira direta e textual; no entanto, isto seria uma transigência em relação aos princípios essencialmente fílmicos, mesclando a estes – ou substituindo-os por – princípios de outras formas de expressão. Esta prática, que pode ser observada nos primórdios do Cinema, quando as técnicas expressivas próprias do meio cinematográfico ainda estavam sendo desenvolvidas, se manifesta na inserção de letreiros cujo texto complementa e explica as imagens. Assim que a técnica expressiva cinematográfica se desenvolveu, o Cinema pode prescindir dos textos, e a partir de então estes são utilizados por escolha artística, não por

à experiência fílmica de maneira direta, textual, podemos afirmar que a cenografia tem um caráter semelhante. Para entender como se dá esta interação entre cenografia e efeito dramático, vamos lembrar de uma observação de Hellpach:

> Um cinzento e tempestuoso dia de chuva com quedas de folhas turbilhonantes é o cenário certo para a despedida; contudo na realidade muitas vezes brilha o sol. (HELLPACH, 1967, p. 261).

Como os filmes não pretendem ser retratos ou cópias fiéis da realidade, mas representações e condensações dramáticas desta, os cineastas procuram fazer coincidir a cenografia com as emoções que são evocadas pela história contada; assim, as despedidas nos filmes se passam em um 'cinzento e tempestuoso dia de chuva com quedas de folhas turbilhonantes', ou outro cenário que manifeste o mesmo tipo de ambiente simbólico. Fazer o contrário seria perder algo do potencial dramático da cena em questão[12], ao passo que a coincidência entre a cenografia, a trilha sonora e o conteúdo dramático reforçam o potencial expressivo da cena.

Uma analogia entre a cenografia fílmica e o trabalho dos arquitetos não é fortuita: desde a antiguidade o trabalho do Arquiteto[13] foi compreendido como aquele que produz a 'cenografia para a vida', moldando materialmente os ambientes de modo a moldá-los simbolicamente (MUMFORD, 1961; BENEVOLO, 2017). Como afirma Hellpach,

> A paisagem oportunamente escolhida [...] possui uma grande *força de catarse*. (HELLPACH, 1967, p. 275, grifo no original).

Portanto, a evocação de emoções e sensações a partir do contato com os ambientes não é uma extrapolação intelectual nem um romantismo; é o reconhecimento empírico dos efeitos do ambiente material sobre nossa psique.

FOR AUTHOR USE ONLY

---

necessidade. Por outro lado, a utilização das trilhas sonoras para compor os ambientes simbólicos tem características diversas, uma vez que a evocação de emoções acontece de maneira indireta, complementando as imagens para compor efeitos dramáticos de uma maneira que faz parte da própria técnica cinematográfica.

[12] A não ser, evidentemente, quando a intenção for utilizar os efeitos da ironia ou do contraste. Este tipo de solução, no entanto, exige uma dose extra de sofisticação por parte dos realizadores, pois, se não puder ser percebida por excesso de hermetismo tenderá a ser percebida como pedante (ou simplesmente não será compreendida), e se for por demais evidente poderá soar histriônica ou aviltante para a inteligência do espectador. De todo modo, não é a solução usual – e não apenas no cinema.

[13] Complementado, na prática, pelo Paisagista e o Urbanista, ainda que, num momento específico, nenhuma destas profissões estivesse formalmente definida.

No entanto, devemos lembrar que nem todos os Arquitetos dominam perfeitamente a técnica de elaboração material dos ambientes visando determinados efeitos emocionais ou psíquicos – que, aliás, não está sistematizada. Além disso, no âmbito urbano, os efeitos de interação entre as diversas manifestações da forma arquitetônica raramente são controlados ou projetados, havendo efeitos imprevistos – positivos ou negativos, a depender da qualidade das intervenções individuais. Por isso, a análise de filmes, nos quais a cenografia é criada ou controlada para atender aos propósitos expressivos do realizador, pode nos oferecer uma condensação dos efeitos simbólicos da cenografia, de modo a auxiliar na compreensão dos efeitos da forma arquitetônica na configuração dos ambientes simbólicos.

Tomaremos alguns exemplos de filmes, em busca de sinais que indiquem a compreensão a respeito dos efeitos simbólicos da arquitetura moderna; por contraste, o mesmo tipo de análise poderia se estender a outros tipos de cenografia.

Quanto à escolha dos filmes, ela pretende apenas construir uma amostra coerente; não faremos uma análise sistemática da história do Cinema, nem mesmo de algum gênero ou característica específica de filmes. A amostra resulta da experiência pessoal do pesquisador, percebendo a presença da Arquitetura Moderna retratada com sua característica intrinsecamente (segundo esta leitura) distópica. Sabemos do risco inerente a este tipo de escolha, pois como afirma Bourdieu,

> as necessidades da construção teórica imporão aos procedimentos empíricos todas as espécies de exigências suplementares, a ponto de conduzir por vezes a escolhas metodológicas ou a operações técnicas que, comparadas à submissão positivista ao dado tal como se dá, correm sempre o risco de parecer, por uma estranha inversão, liberdades gratuitas, ou mesmo facilidades injustificáveis. (BOURDIEU, 1996, p. 210)

No entanto, entendemos como elevado o potencial heurístico desta proposição metodológica. Portanto, passemos a analisar alguns filmes e a presença da Arquitetura Moderna neles.

FOR AUTHOR USE ONLY

METROPOLIS de Fritz Lang, 1927.

Quando Lang realizou este filme a arquitetura moderna ainda não tinha conquistado a posição hegemônica que alcançaria alguns anos depois. Por conta disto, não seria possível filmar em locações reais, e todos os cenários foram construídos, alguns em escala reduzida (especialmente os das grandes tomadas urbanas). Da mesma forma, Lang ainda não tinha como imaginar os cenários modernistas que viriam a ser construídos pelos expoentes do movimento, tendo como referência apenas as obras isoladas que já existiam, sendo que a Alemanha era um dos países onde as manifestações modernistas tinha a esta altura forte repercussão (com Gropius, Mies, etc – BENEVOLO, 2001); sua cidade futurista não se parece com qualquer cidade real. Por outro lado, a visão apresentada no filme reflete a maneira como os artistas envolvidos percebiam a arquitetura moderna, longe dos condicionamentos internos ao Campo. O exemplo mais eloqüente deste entendimento é a imagem do conjunto urbano, nesta cidade onde impera um poder despótico, totalitário e de controle:

FOR AUTHOR USE ONLY

Figura 7.1
Fotograma do filme Metropolis
Fonte: Universum Film.

Não resta dúvida sobre o estilo da arquitetura e do urbanismo (modernistas) empregados no cenário (figura 7.1), nem sobre sua ligação com o caráter da sociedade de controle e opressão que ela abriga.

ROMA CITTÀ APERTA, de Roberto Rossellini, 1945

Ao final da Segunda Guerra, o Modernismo já despontava como a tendência que se tornaria dominante. Embora a Itália sob o Fascismo tenha empregado diferentes estilos arquitetônicos em suas edificações, havia a influente tendência *Razionalista*, que inclusive construiu obras importantes para o Estado. Mas o que De Sica nos mostra, na desolada cena final do filme, é a periferia de Roma tomada por conjuntos habitacionais de tendências Modernistas. Não podemos deixar de notar a convergência entre a cenografia (figura 7.2) e o sentido destas cenas, aterradoras.

Figura 7.2
Fotograma do filme Roma città aperta.
Fonte: Excelsa Film.

LADRI DI BICICLETTE, Vittorio De Sica, 1948.

Apenas alguns anos depois da Guerra, De Sica nos apresenta outra história com cenas aterradoras. Embora muitas cenas do filme mostrem aspectos de Roma que não estão relacionados à Arquitetura Moderna,

algumas cenas emblemáticas estabelecem a relação entre uma arquitetura de matiz modernista (*Razionalista*) e a opressão, a angústia, a solidão, a falta de perspectiva de vida. Vejamos:

Figura 7.3: Fotograma do filme Ladri di biciclette.
Bairro de Tufello, norte de Roma.
Fonte: De Sica Film.

FORA DE TEXTO

Não resta dúvida que a associação entre este padrão formal (figura 7.3) e a miséria existencial dos personagens é consciente e proposital.

MON ONCLE, Jacques Tati, 1958.

Basta avançarmos alguns anos e a situação muda: a arquitetura moderna conquista gradualmente a hegemonia internacional. Neste contexto, Tati já não mostra uma crítica subentendida ou velada à arquitetura moderna, mas a transforma em personagem central do filme, estabelecendo explicitamente a crítica aos padrões que vêm se estabelecendo, especialmente através da ação deliberada das classes culturalmente dominantes. Bastam duas imagens, bastante emblemáticas, para deixar clara a mensagem de Tati (figuras 7.4 e 7.5): na primeira, a casa onde mora o *Monsieur Hulot*, circundada por uma vizinhança similar, que representa toda a tradição da arquitetura

vernacular de muitos séculos; na segunda, a Casa Modernista, personagem cuja inadequação em relação aos seres humanos o filme sublinha. A casa é verdadeira fonte de piadas.

Figura 7.4: Fotograma do filme Mon Oncle.
(A casa do cunhado de Hulot)
Fonte: Gaumont Distribution.

Figura 7.5 Fotograma do filme Mon Oncle.
(A casa de Hulot: contraponto)
Fonte: Gaumont Distribution.

ALPHAVILLE, Jean-Luc Godard, 1965.

Enquanto Tati faz piadas (embora um tanto amargas) com a casa modernista, Godard retoma a temática distópica de Fritz Lang. Em Alphaville,

um conjunto urbano dominado por um computador despótico representa um risco para os seres humanos. E qual a arquitetura que Godard utiliza para simbolizar esta situação de opressão e desespero? Vejamos (figuras 7.6 e 7.7):

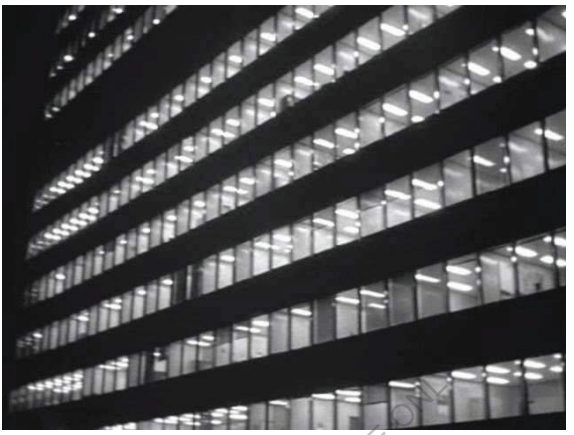


Figura 7.6: Fotograma do filme Alphaville.
Fonte: Filmstudio

FOR AUTHOR USE ONLY

Figura 7.7: Fotograma do filme Alphaville.
Fonte: Filmstudio

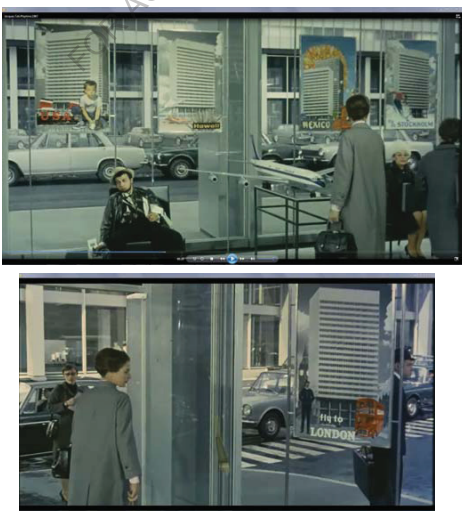
Enquanto os espaços fora de Alphaville são heterogêneos e inclassificáveis, o espaço da *ville* é claramente definido por suas formas Modernistas. Embora esta seja uma pergunta retórica, podemos questionar:

faria sentido uma Alphaville ambientada em um cenário medieval, barroco, clássico? Evidente que não. É precisamente a arquitetura moderna que personifica a temível política (também cultural) daquele mundo apenas parcialmente ficcional.

PLAYTIME, Jacques Tati, 1967.

Novamente Tati emprega a arquitetura como personagem central. No entanto, no final da década de 1960 a arquitetura modernista já se tornou hegemônica mundialmente, e Tati demonstra como este padrão formal está ligado às idéias de massificação, padronização, desumanização. A principal personagem feminina, uma jovem americana que vai a Paris numa excursão, procura por uma imagem da cidade com a qual ela – sua memória, sua imaginação – possa se identificar, mas tudo que encontra (para sua surpresa) são edifícios iguais aos que ela pode encontrar em qualquer outra grande cidade do mundo; de fato, ela fica um pouco atônita ao se defrontar, numa agência de viagens, com fotos de várias cidades turísticas pelo mundo, e constata que as fotos mostram edifícios absolutamente iguais (figuras 7.8 e 7.9).

AUTHOR USE ONLY



Figuras 7.8 e 7.9: A personagem atônita diante das imagens de prédios idênticos em diferentes cidades do mundo. Fotogramas do filme Playtime.
Fonte: Jolly Film.

Mas é na própria Paris 'moderna' que Tati concentra sua crítica. Nas figuras 7.10 a 7.19, várias tomadas nas quais a arquitetura assume protagonismo:

Figuras 7.10 a 7.19: Arquitetura como protagonista.
Fotogramas do filme Playtime.
Fonte: Jolly Film.

A cena que é provavelmente a mais emblemática do filme é aquela na qual a personagem, que foi a Paris a procura de uma cidade onírica que ela não encontra, vê, apenas de relance e refletida numa porta de vidro (modernista), a Torre Eiffel (figura 7.20), numa fresta entre os prédios Modernistas. A cena é repleta de lirismo, nostalgia e, a esta altura, dotada de um humor que se tornou, em Tati, muito mais amargo do que doce:

Figura 7.20: Fotograma do filme Playtime.
Fonte: Jolly Film.

FOR AUTHOR USE ONLY

Fica claro o desencanto de Tati em relação a uma guerra que ele, aparentemente, já considera perdida.

A CLOCKWORK ORANGE, Stanley Kubrick, 1971.

Na década de 1970, a hegemonia Modernista já tinha dado suficientes mostras de seus efeitos deletérios. Os cenários Modernistas presentes em todas as metrópoles do mundo são identificados como elementos de desolação, opressão, totalitarismo. Neste filme, Kubrick utiliza alguns cenários construídos em estúdio, mas também utiliza locações reais. No entanto, é interessante notar que o diretor utiliza as locações com a finalidade de expressar uma mensagem, relacionando justamente a arquitetura modernista com a opressão, o controle autoritário, a massificação; desta forma, alojamentos da *Brunel University London* são convertidos, no filme, no conjunto

habitacional (figuras 7.21 e 7.22) onde vive o personagem principal; ainda mais significativo, o conjunto do Auditório da Universidade é transformado, no filme, em centro de 'reabilitação' (de fato, lavagem cerebral) (figuras 7.23 e 7.24).

Figuras 7.21 e 7.22:
Fotogramas do filme A Clockwork Orange.
O conjunto habitacional.
Fonte: Warner Bros./Hawk Films.

Figuras 7.23 e 7.24: Fotogramas do filme A Clockwork Orange.
O centro de 'reabilitação': brutalismo e brutalidade.
Fonte: Warner Bros./Hawk Films.

FOR AUTHOR USE ONLY

THE GIVER, Philip Noyce, 2014.

Os anos seguintes veriam o surgimento do 'Pós-Modernismo' (vimos uma crítica ao movimento e sua interpretações no capítulo 5), e aparentemente a arquitetura modernista deixou por algum tempo de ser um personagem importante para cineastas questionadores. No entanto, passado o auge do encanto (efêmero) pós-modernista, vemos um cineasta retomar a relação modernismo/opressão. Neste filme recente, uma sociedade totalitária e opressora é representada num cenário tipicamente modernista (figura 7.25):

Figura 7.25: Fotograma do filme The Giver.
Fonte: Walden Media.

FOR AUTHOR USE ONLY

Fica claro que a associação de idéias permanece coerente e verossímil. A pergunta retórica pode retornar: uma vila medieval serviria para representar a idéia contida no filme, ou seja, para denotar o cenário da distopia?

* * *

Sem a intenção de elaborar um compêndio sobre a relação da arquitetura com o cinema, o que construímos foi uma amostra que consideramos coerente e representativa da maneira coma a arquitetura moderna é entendida por cineastas diversos (mas respeitados), e todos os exemplos convergem para a mesma leitura: a arquitetura moderna é utilizada para representar a opressão, o totalitarismo, a massificação e a despersonalização do ser humano, a angústia e o desespero, independente de

toda a retórica legitimadora e consagradora elaborada pelos Modernistas a seu favor e também do apoio (financeiro, institucional, cultural) das camadas dominantes para a permanência deste modelo formal.

Este conjunto é suficiente para apoiar nossa idéia central; através da comparação com outro produto cultural – os filmes – podemos obter um ponto de referência, uma 'calibragem' dos nossos instrumentos interpretativos, na medida em que aqueles demonstram que nossa leitura não é isolada, meramente excêntrica e equivocada devido a um *bias* interpretativo.

7.4 – Outros produtos culturais.

A comparação com outras fontes, outros produtos culturais que não a Arquitetura, tem, como já dissemos, a intenção de funcionar como referência alternativa, a consideração de outros pontos de visão que permitam avaliar (e corrigir) algum *bias* interpretativo advindo das opiniões pessoais e da formação do pesquisador enquanto arquiteto, ou seja, formado dentro das condições histórico-sociais do Campo da Arquitetura.

FOR AUTHOR USE ONLY

Acrescentando algo àquilo que já vimos a respeito de obras cinematográficas, e adiantando algo do que veremos no capítulo 8.2, vamos analisar um produto cultural que se refere a Nova York: vamos examinar o que o *Museum of the City of New York* considera como edifícios notáveis em todo o conjunto da cidade.

Trata-se de uma caixa de cartões fotográficos (figura 7.26) que é vendida nos principais pontos turísticos mantidos pela prefeitura, e que pretende retratar os 'grandes edifícios' da cidade. Para aqueles que conhecem a fama de Nova York como grande centro urbano modernista, seria de esperar uma grande exibição de edifícios modernos. No entanto, das 48 edificações retratadas apenas 5 são exemplares modernistas. Fica claro que o Museu não associa a imagem da cidade com o modernismo, nem considera a maioria dos prédios modernistas (que, aliás, são muitos na cidade) como os 'grandes prédios'.

Evidentemente isto também pode se dever, ao menos em parte, a que o público que compra este tipo de souvenir não faz esta associação, e o Museu é influenciado, quando da concepção dos produtos, pela visão e expectativas

que seu público tem a respeito daquilo que vai ver ou comprar, mas isto em nada enfraquece nosso argumento, o de que, a não ser nas obras de apologia do movimento[14], o modernismo não é tido como a imagem mais representativa de New York.

Figura 7.26: Caixa de cartões fotográficos.
À esquerda, o conjunto com os prédios Modernistas em destaque.
À direita, detalhe da embalagem, com o Chrysler Building em destaque.
Fonte: Acervo pessoal do autor, fotos do autor.

FOR AUTHOR REVIEW ONLY

Como veremos no capítulo 8, algumas das imagens 'icônicas' que conhecemos 'descrevendo' imageticamente algumas cidades não são mais que construções deliberadas que visam formatar o imaginário coletivo; assim, conhecer Nova York, ou Brasília, a partir das construções *midiáticas* nem sempre reflete aquilo que podemos encontrar numa imersão empírica destituída de antolhos ideológicos (por vezes auto-impingidos).

7.5 – Sobre uma perspectiva quantitativa.

Antes de passarmos ao capítulo 8, no qual faremos análises de ambientes urbanos baseadas nos princípios interpretativos explicitados até este ponto, será necessário fazermos um último esclarecimento, a respeito da utilização de alguns elementos quantitativos como princípios de análise e

[14] Ou as que submetidas, voluntariamente ou não, às pressões da violência simbólica que caracterizam a formação da *doxa* em qualquer campo, (BOURDIEU, 2001, p. 122), sucumbem a estas, passando a servir-lhe de ferramentas de dominação.

avaliação. Mais especificamente, devemos esclarecer até que ponto consideramos válida ou apropriada a utilização de argumentos baseados na quantidade de pessoas que utilizam ou visitam um espaço como comprovação do 'sucesso' deste.

De fato, se atentarmos para as defesas que apologistas do modernismo utilizam para contra-argumentar as críticas que são feitas a algumas de suas cidades ou edifícios, encontraremos aí estatísticas que apontam grandes fluxos de visitantes como a 'prova' de que não apenas as pessoas apreciam estas realizações, mas igualmente de que estas são dotadas de verdadeiras 'qualidades' arquitetônicas ou urbanísticas, colocando, supostamente, por terra os ataques desferidos pelos 'saudosistas', 'passadistas' e congêneres.

Por outro lado, nós mesmos apresentamos como 'prova' da qualidade de determinados espaços a enorme quantidade de pessoas que os visitam continuamente, e cujos relatos a respeito são marcados pela admiração. Ambas as alegações são equivalentes e equivalentemente verdadeiras? Ou se equivalem estando ambas falsas? Podemos encontrar alguma diferença entre as alegações? Alguns exemplos poderão nos auxiliar a deslindar esta antinomia.

FOR AUTHOR USE ONLY

Sabemos que determinadas realizações arquitetônicas e urbanísticas têm a propriedade de despertar sentimentos de admiração e mesmo afeto; a história registra inúmeros relatos a respeito (MUMFORD, 1961; BENEVOLO, 2017). Mesmo quando eventos deletérios (guerras, saques) tendem a gerar grandes destruições, encontramos exemplos de respeito e admiração (por vezes chegando à reverência) por alguns espaços, prédios, cidades: Alarico poupou grande parte dos edifícios de Roma, e consta que Hitler poupou Dubrovnik dos bombardeios[15]. De fato, espanta menos que moradores romanos tenham utilizado os mármores clássicos para fabricar cal do que o fato de que ainda existam partes originais do Coliseu ou do Panteão romano depois de dois milênios.

Assim, percebemos que existem avaliações que permanecem válidas ao longo de várias gerações, atravessando fronteiras culturais; outras estão mais

[15] Este fato em nada diminui a monstruosidade ou a loucura dos invasores, mas testemunha a imensa força simbólica que pode estar contida num artefato urbano.

próximas daquilo que chamamos de 'moda', ou perecem junto com os sistemas culturais que lhes serviram de substrato. Portanto, algumas, mais perenes, podem nos servir de sinais, indicadores de propriedades culturais também perenes, mais próximas das características humanas que transcendem as conjunturas histórico-sociais e se aproximam do núcleo ontológico, e, neste sentido, da Natureza (ainda que guardando suas características eminentemente culturais).

É importante ressaltar que, se sempre existiram tendências culturais passageiras e circunscritas geográfica e culturalmente, estas tinham, por suas próprias características, menor probabilidade de influenciar outros povos, outras regiões, e menos ainda de que alguma possível influência pudesse se manifestar numa escala temporal mais que limitada. No entanto, o grande desenvolvimento das ciências humanas e sociais, desde a segunda metade do século XIX, possibilitou o acesso a um volume de informações fidedignas a respeito da humanidade que nunca tinha estado disponível, ao menos de maneira sistematizada e reunida; entre estes conhecimentos, estão a Psicologia e as técnicas publicitárias – ambas possibilitando o desenvolvimento inédito de técnicas de manipulação e controle, que não deixaram de ser empregadas para os mais variados fins.

FOR AUTHOR USE ONLY

O estudo do desenvolvimento da arquitetura moderna deixa claro que seus artífices fizeram uso de técnicas de propaganda com a finalidade de promover, legitimar e difundir seu estilo arquitetônico (SALINGAROS, 2008), até o ponto de atingirem a hegemonia do Campo. Desta forma, e passando pela dominância das instituições de ensino da Arquitetura e do Urbanismo, e das instituições de consagração (museus e academia), conseguiram instituir um gosto artificial, no sentido de não correspondente às reações espontâneas e naturais que as pessoas tinham em relação às realizações modernistas. A partir desta instituição, passaram a contar com uma aprovação fabricada destas obras, como um tipo de reflexo Pavloviano. Com a permanência desta imposição transformada em reflexo, borraram-se os critérios de avaliação, fazendo com que as gerações seguintes já não manifestassem espontaneamente, ao menos totalmente, as reações que as gerações precedentes ao século XX apresentavam em relação aos ambientes ao longo de milhares de anos – ininterruptos – de civilização.

No entanto, mesmo um processo bem estruturado e bem sucedido como a implantação da hegemonia modernista não conseguiu eliminar totalmente as reações contrárias, por uma série de limitações dos processos e, igualmente, por uma série de características físicas do nosso mundo que, ao se manterem inalteradas continuaram a portar conteúdos simbólicos que continuaram a exercer sua influência sobre as pessoas. Assim, nos ambientes construídos, a presença do Patrimônio, de tudo que preceda a ruptura modernista, se constitui naturalmente em fonte de ensinamentos, em contraponto e pedra de tropeço para os propósitos da ruptura. Sua presença aparece como um desafio, e não é de admirar a sanha modernista em produzir a destruição (mesmo que simbólica) do Patrimônio. Porém, a presença patrimonial, influenciando os sistemas simbólicos pela sua simples presença, cria assim as condições (relativas) de sua sobrevivência, incutindo nas pessoas uma 'devoção patrimonial' (CHOAY, 2006) que podemos observar nas multidões que buscam a vivência de ambientes históricos[16].

Portanto, consideramos como válida uma afirmação sobre a qualidade de ambientes que são admirados por multidões **ao longo de gerações sucessivas**; não basta uma freqüência intensa, mas efêmera e condicionada pelas influências culturais mais manipuladas, para justificar a qualidade de uma obra, de uma cidade. Além disso, há outra distinção importante: há ambientes (edifícios, monumentos, conjuntos urbanos) que exercem sua atração exatamente por suas características arquitetônicas e urbanísticas, independentes das peculiaridades de utilização, ao passo que outras dependem de determinadas utilizações, bem como de uma promoção destas, para atrair visitantes. Assim, ao passo que Veneza, por exemplo, permanece como um pólo de atração e uma cidade admirada ao longo dos séculos (GOETHE, 1895), independente de alterações políticas, econômicas, culturais e tecnológicas, o *Centro Georges Pompidou*, ou o Parque de La Villete, em Paris, por exemplo, depende de suas atrações 'culturais' para atrair visitantes;

FOR AUTHOR USE ONLY

[16] Descontada, claro, a influência da propaganda turística e os modismos, que também afetam esta área cultural. No entanto, vale lembrar que nem toda a propaganda pró-Brasília ao longo dos últimos 60 anos foi capaz de fazer daquela cidade uma atração turística arquitetônica. Mesmo os modernistas e congêneres parecem não constituir um contingente suficiente para criar este efeito. E ninguém com um mínimo de sanidade poderia levar a sério as imprecações de Jeanneret-Gris contra Roma, por exemplo, e deixar, por sua influência, de admirar a Cidade Eterna.

apenas por sua arquitetura, a freqüência, evidentemente, seria outra. Carcassonne, Granada, Dubrovnik, Bruges, têm sua vida como cidades definida a partir de suas características físicas, e não será necessário promover-lhes as qualidades para nos convencer de seus méritos. Assim, faremos referência à confirmação da qualidade e atração dos ambientes patrimoniais baseada na referência da atração que estes exercem sobre grandes quantidades de pessoas, mas com a ressalva de que apenas grandes quantidades de pessoas não atestam, por si sós, a qualidade de qualquer espaço (como podemos atestar visitando a atual *Penn Station*, em Nova York).

FOR AUTHOR USE ONLY

8 – A segunda imersão empírica: a busca dos sinais, sob a perspectiva dos princípios interpretativos.

The second empiric immersion: the search for clues, from the perspective of the interpretive principles.
La seconda immersione empirica: la ricerca di spie dalla prospettiva dei principi interpretativi..

Ide e contai o que vistes e o que ouvistes.
(Lucas, 7:22)

FOR AUTHOR USE ONLY

Neste capítulo apresentaremos os resultados da segunda imersão empírica, ou seja, da busca, nas cidades pesquisadas, pelos sinais que pudessem determinar uma leitura a respeito dos problemas de pesquisa, mas, desta vez, orientada pelos princípios interpretativos que explicitamos nos capítulos precedentes. A intenção era a de realizar a 'objetivação participante', ou seja, a vivência dos ambientes mediada pela consciência crítica a respeito das limitações e dos condicionamentos do pesquisador e da própria pesquisa.

A visita a cada cidade foi acompanhada de extensos registros fotográficos, anotações *in loco* e a recolha de materiais auxiliares (os 'produtos culturais' correlatos, tais como mapas, guias turísticos, livros, etc.), que, depois, foram compilados e re-interpretados com um distanciamento temporal e espacial, de modo a tornar possível um posicionamento reflexivo isento das impressões mais imediatas. De todo modo, porém, o pesquisador procurou preservar, o quanto possível, a lembrança das impressões causadas pela imersão nos ambientes, uma vez que algo (provavelmente muito) do conteúdo simbólico dos ambientes não pode ser reduzido a uma compreensão racionalista. Desta forma, houve a intenção explícita de unir, cognitivamente, o conhecimento racional com as impressões diretas dos fenômenos, com o propósito de atingir uma compreensão abrangente e complexa.

Nem todas as cidades visitadas serão analisadas, assim como nem tudo que foi possível captar foi trazido para esta tese, já bastante extensa. Assim, aplicamos um critério de seleção: em primeiro lugar, analisaremos Brasília, que resume e condensa as características modernistas e servirá como uma referência para a análise das demais. Depois Nova York, a metrópole contemporânea por excelência, famosa como 'cidade moderna' mas que reúne características e peculiaridades que possibilitam uma compreensão das nuances da relação antigo/moderno. Havia ainda outra cidade, a mais expressiva simbolicamente, que sintetiza nossa busca e nossas descobertas: Veneza, escolhida para encerrar o capítulo.

Das demais cidades, foram apresentadas as características que podiam complementar a compreensão dos fenômenos estudados: Roma (a mais antiga, na qual existe um Patrimônio – material e simbólico – inigualável), Ferrara (o modelo de centro histórico preservado e adaptado às condições contemporâneas, na qual houve o maior período de imersão), Barcelona (com um Patrimônio significativo, principalmente as obras de Gaudí e do chamado 'modernismo catalão'), Viena (principalmente pelas obras de Hundertwasser, mas também como importante berço de modernistas), Florença (berço do Renascimento, movimento histórico exemplar a respeito da relação com o Passado), Londres (metrópole simultaneamente antiga e moderna, um contraponto a nova York enquanto criada a partir de princípios diversos) e Letchworth (cidade-jardim que representa e simboliza o movimento das *New Towns*).

FOR AUTHOR REVIEW

In this chapter we will present the results of the second empirical immersion, that is, the search, in the cities surveyed, for the signs, the clues that could determine a reading about the research problems, but this time guided by the interpretative principles that we explained in previous chapters. The intention was to realize the 'participative objectification', that is, the living of environments mediated by the critical conscience regarding the limitations and conditionings of the researcher and the research itself.

The visit to each city was accompanied by extensive photographic records, on-site annotations and the collection of ancillary materials (related 'cultural products' such as maps, tourist guides, books, etc.) which were later compiled and re-interpreted with a temporal and spatial distance, so as to make possible a reflexive positioning free of the most immediate impressions. In any case, however, the researcher tried to preserve, as much as possible, the memory of the impressions caused by the immersion in the environments, since something (probably much) of the symbolic content of the environments can not be reduced to a rationalist understanding. In this way, there was the explicit intention to unite, cognitively, the rational knowledge with the direct impressions of the phenomena, with the purpose of reaching a comprehensive and complex understanding.

FOR INTERNET USE ONLY

Not all cities visited will be analyzed, as not everything that was possible to capture was brought to this thesis, already quite extensive. Thus, we applied a selection criterion: first, we will analyze Brasilia, which summarizes and condenses the modernist characteristics and will serve as a reference for the analysis of the others. Then New York, the contemporary metropolis *par excellence*, famous as a 'modern city', but which brings together characteristics and peculiarities that enable an understanding of the nuances of the ancient/modern relationship. There was yet another city, the most expressive symbolically, that synthesizes our search and our discoveries: Venice, chosen to close the chapter.

From the other cities, the characteristics that could complement the understanding of the studied phenomena will be presented: Rome (the oldest one, in which there is an unequaled heritage - material and symbolic), Ferrara (the model of preserved historical center adapted to contemporary conditions, in which occurred the longest immersion period), Barcelona (with a significant patrimony, mainly the works of Gaudí and the so-called 'Catalan modernism'), Vienna (mainly by the works of Hundertwasser but also as an important cradle of modernists), Florence (homeplace of the Renaissance, exemplary historical movement regarding the relationship with the Past) London (a metropolis both ancient and modern, a counterpoint to New York, since it was created from diverse principles) and Letchworth (garden-city which represents and symbolizes the movement of the *New Towns*).

In questo capitolo presenteremo i risultati della seconda immersione empirica, cioè, la ricerca, nelle città esaminate, per i segni che potrebbero determinare una lettura circa i problemi di ricerca, ma, questa volta, guidata dai principi interpretativi che abbiamo reso espliciti nei capitoli precedenti. L'intento era quello di realizzare la "oggettivazione partecipativa", cioè, l'esperienza diretta dall'ambiente mediata dalla coscienza critica riguardo ai limiti e ai condizionamenti del ricercatore e della ricerca stessa.

La visita ad ogni città è stata accompagnata da un'ampia documentazione fotografica, note sul posto e la raccolta di materiali ausiliari (i 'prodotti culturali' correlati, come mappe, guide turistiche, libri, ecc), che poi sono stati compilati e ri -interpretati con una distanza temporale e spaziale, in modo da rendere possibile un posizionamento riflessivo libero dalle impressioni più immediate. In ogni caso, tuttavia, il ricercatore ha cercato di preservare, per quanto possibile, il ricordo delle impressioni raccolti dall'immersione nell'ambiente, una volta che qualcosa (probabilmente molto) del contenuto simbolico dell'ambiente non può essere ridotto ad una comprensione razionalista. In questo modo, c'era l'intenzione esplicita di unire, cognitivamente, la conoscenza razionale con le impressioni dirette dei fenomeni, allo scopo di raggiungere una comprensione complessiva e complessa.

FOR AUTHOR USE ONLY

Verranno analizzate non tutte le città visitate, così come non è stato possibile portare a questa tesi, già piuttosto estesa, tutto ciò che è stato possibile acquisire. Pertanto, applichiamo un criterio di selezione: in primo luogo, analizzeremo Brasilia, che riassume e condensa le caratteristiche moderniste e servirà come riferimento per l'analisi degli altri. Dopo New York, la metropoli contemporanea per eccellenza, famosa come 'città moderna' ma che combina le caratteristiche e le peculiarità che rendono possibile la comprensione delle *nuance* del rapporto antico/moderno. C'era ancora un'altra città, la più espressiva simbolicamente, che sintetizza la nostra ricerca e le nostre scoperte: Venezia, scelta per chiudere il capitolo.

Delle altre città, sono stati presentati le caratteristiche che potrebbero complementare la comprensione dei fenomeni studiati: Roma (la più antica, dove esiste un Patrimonio - materiale e simbolico - senza pari), Ferrara (il modello di centro storico conservato e adattato alle condizioni contemporanee, in cui è stato compiuto il più grande periodo di immersione), Barcelona (con un patrimonio notevole, in particolare le opere di Gaudí e lo cosiddetto 'modernismo catalano'), Vienna (principalmente per le opere di Hundertwasser, ma anche come un importante culla di moderniste), Firenze (culla del Rinascimento, esemplare movimento storico per quanto riguarda il rapporto con il Passato), Londra (una metropoli allo stesso tempo antica e moderna, un contrappunto a New York per essere stata creata da principi diversi) e Letchworth (città-giardino che rappresenta e simboleggia il movimento dei *New Towns*).

Explicitados os princípios interpretativos que devem orientar a segunda imersão empírica, devemos agora realizar a operação sintética desta tese: a objetivação participante ou, dito de outra forma, a imersão objetiva nos ambientes urbanos pesquisados, consciente das limitações inerentes à inserção social do pesquisador, mas balizada por um processo intelectivo que permita um distanciamento crítico em relação a estas limitações e pelo referenciamento em outros produtos culturais, socialmente aceitos e legítimos.

Será preciso lembrar que a escolha das cidades, embora não pretenda se constituir como uma perspectiva de abrangência absoluta nem como um esgotamento das possibilidades de investigação, também não ocorreu de maneira aleatória. Além de um condicionamento intrínseco a qualquer pesquisa das ciências humanas ou sociais, nas quais os objetos de estudos não podem nunca ser abrangidos em todos os seus aspectos e manifestações, e por isso sofrem os chamados 'recortes' (definições de balizas temporais, geográficas, etc.), a pesquisa também continha uma limitação de alcance físico: um tempo de pesquisa definido, um número de cidades possíveis de serem visitadas, um limite de recursos destinados à exploração empírica.

Assim, foram escolhidas algumas cidades que, contendo características significativas para a temática da investigação, pudessem ser visitadas com uma parcimônia suficiente para a realização (ainda que sumária) de uma objetivação participante: não bastariam passagens como a do turista que visita '13 cidades em 9 dias', nem uma simples observação feita a partir da janela de um carro.

Entre as características significativas destas cidades está a presença de um conjunto patrimonial significativo, ainda que, no caso específico de Brasília, este critério tenha sido tomado *a contrario*, ou seja, foi exatamente a inexistência de qualquer manifestação arquitetônica ou urbana 'histórica'[1] que tornou a cidade um exemplo, como uma 'referência de contraste'. Todas as demais cidades pesquisadas têm, em algum grau, a co-existência de exemplos anteriores e posteriores à ruptura formal modernista.

[1] Não será demais insistir que o fato de Brasília ter sido tombada como 'Patrimônio Histórico' não passa de uma usurpação modernista espúria dos critérios patrimoniais, além de uma negação dos próprios princípios conceituais modernistas (embora não da prática modernista de renegar seus princípios em prol de sua própria sobrevivência). De todo modo, inexistindo na cidade qualquer exemplar anterior à ruptura modernista, ela pode ser tomada como um exemplo pós-ruptura completo e acabado.

FOR AUTHOR USE ONLY

Quanto á observação, ela foi realizada através de um procedimento padrão: as cidades foram visitadas à pé, e em cada uma delas o pesquisador permaneceu na atividade de imersão por pelo menos três dias (o caso mínimo), sempre que possível de maneira ininterrupta, com apenas duas exceções: Letchworth, na qual o pesquisador permaneceu por apenas um dia e que, por isso, é apresentada apenas como uma extensão da pesquisa em Londres, e Viena, também visitada durante apenas um dia. No caso de Letchworth, a vivência concreta da experiência da primeira cidade-jardim (atualizada) contribui para a compreensão do potencial de adaptação daquela experiência pré-modernista às condições hodiernas. Quanto a Viena, havia um único motivo para justificar a inserção da cidade na pesquisa: a presença das obras de Hundertwasser. Não fosse isto, devido a dificuldades logísticas, a cidade não teria sido incluída no roteiro da pesquisa. Mesmo assim, consideramos que a experiência Hundertwasseriana foi importante e esclarecedora, trazendo um aporte heurístico significativo para a pesquisa. Desta forma, as duas cidades foram mantidas como experiências válidas para a pesquisa.

As visitas à pé foram realizadas seguindo um mesmo padrão: primeiramente, foi realizada uma consulta a documentos históricos e mapas. Com os primeiros (livros sobre a história da cidade, guias turísticos, elegias), o pesquisador se familiarizou com as características históricas da formação do conjunto urbano, e com os segundos houve o reconhecimento prévio da forma urbana e a identificação de elementos que refletissem de maneira concreta as informações obtidas a partir dos documentos.

Em seguida, na imersão propriamente dita, o pesquisador, tendo a partir dos mapas reconhecido a região da cidade que contém os elementos históricos mais significativos, estabeleceu a área urbana possível de ser percorrida proveitosamente dentro dos limites temporais disponíveis. Evidentemente, esta possibilidade variou segundo alguns critérios pessoais (o pesquisador conseguiu percorrer, em média, 20 km de ruas urbanas por cada dia de imersão, no caso das grandes cidades), e outros fortuitos (houve – felizmente poucos – dias de pesquisa com temporais e ventanias, que acabaram limitando as distâncias que foi possível percorrer proveitosamente)[2]. De todo modo, em

[2] É importante que esta descrição sumária dos fatores não faça esquecer do papel ativo do pesquisador, que literalmente a cada esquina se vê na contingência de optar por um caminho,

FOR AUTHOR USE ONLY

todas as cidades (mesmo Letchworth e Viena) foi possível percorrer toda a área de observação previamente identificada. Apenas no caso de Brasília o procedimento variou um pouco: tendo o pesquisador constatado a impossibilidade prática de percorrer a cidade à pé[3] (mesmo somente o Plano-piloto), a pesquisa intercalou trechos percorridos caminhando com deslocamentos de uma parte da cidade a outra realizados de carro; como a cidade foi concebida para ser percorrida em veículos, consideramos que a pesquisa não foi prejudica significativamente.

Devemos esclarecer que a intenção não era a de realizar um levantamento extensivo, que cobrisse toda uma área de maneira absoluta, nem planejado para esgotar todas os possíveis pontos de interesse, até porque, no

---

e a cada paço na contingência de selecionar entre os elementos da realidade aqueles que ele considera como sinais ou possíveis sinais. A questão dos sinais ainda comporta outra dimensão, porque a ação de atribuir valores diferenciais aos aspectos percebidos da realidade não aconteceu apenas durante as imersões, mas também aconteceu mediada pela memória, pelo conhecimento progressivamente acumulado e pelo contato com os registros (fotos, anotações) e com outros produtos culturais (mapas, guias), através dos quais o pesquisador pode rever (e, em certa medida, reviver) a experiência da imersão e, mais e mais vezes, refazer o trabalho cognitivo da captação dos sinais, que comporta acréscimos, supressões, complementos. Ainda sobre os fatores externos, o papel ativo do pesquisador também é fundamental, porque nem sempre o pesquisador tende a escolher o 'caminho mais fácil' (o lado ensolarado nos dias de frio, etc), mas frequentemente aconteceu o contrário, escolhendo as madrugadas mais frias para fazer observações sob a luz do luar ou envolto em espessas névoas, ou percorrendo as ladeiras mais íngremes, etc., ou arriscando a travessia das avenidas mais impraticáveis, na tentativa de abordar a maior variedade possível de aspectos observáveis. Sendo o papel ativo do pesquisador influenciado e – até certo ponto – determinado por sua inserção sócio-cultural, habitus e trajetória, uma parte importante da objetivação participante consistiu em, mesmo com a consciência dos elementos simbólicos já acumulados, deixar-se guiar pelos sinais, ou seja, procurar privilegiar as indicações do meio construído sobre todas as outras, procedendo a 'descoberta' de cada cidade com a máxima ductilidade possível, nunca estabelecendo de antemão os trajetos, apenas os pontos de partida (neste sentido totalmente arbitrários, como, por exemplo, a porta do hotel ou, nas retomadas diárias, uma praça, um monumento, mas sempre aquilo que foi efetivamente encontrado durante e através da caminhada). Foram as cidades que 'se mostraram' ao pesquisador, em seu papel característico de artefatos carregados de elementos simbólicos. Longe de ser um processo obscuro, caótico ou aleatório, se trata de um processo de uma simplicidade cristalina: conhecer as cidades, a partir de sua configuração, e de sua materialidade observar e perceber os sinais das forças que a moldaram.

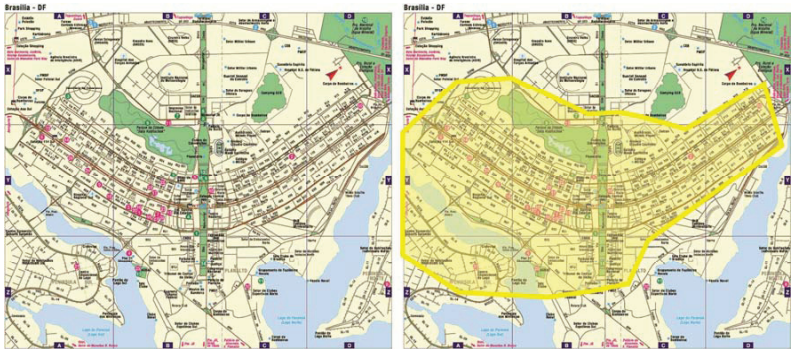
[3] Não deixa de ser significativo que a cidade (o chamado Plano-piloto) praticamente impeça que alguém a percorra à pé. Além das distâncias serem enormes (desproporcionais à densidade da ocupação), não há uma estrutura ou um equipamento urbano voltado para o pedestre. O pesquisador, tentando (até pela força do hábito), contra todas as tendências, realizar determinados trajetos caminhando, constatou não apenas o desestímulo que a forma urbana oferece para este tipo de ação, mas também o verdadeiro perigo que o pedestre pode enfrentar em Brasília, pela desolação do ambiente (ali simplesmente não existem os 'olhos da cidade' – JACOBS, 2000) e pela dificuldade quase suicida de atravessar as grandes vias expressas. Alguém muito ousado ou inconseqüente (ou os desfavorecidos que se vêem obrigados a tais aventuras), que se arrisque a andar pela cidade, sentirá na pele o perigo da empreitada. Se conhecer a história do planejamento urbano modernista, poderá se surpreender a imaginar uma admoestação de Costa ou Jeanneret-Gris: '-*Nós avisamos que os pedestres seriam exterminados*!'.

limite, estes poderiam ser infinitos; foram apenas identificados previamente alguns destes pontos, cujo significado ou importância são definidores do caráter urbano da respectiva cidade. A imersão empírica se deu com estes pontos e os mapas apenas mentalizados, ou seja, não foi feita uma abordagem sistemática, seguindo o mapa ou algum roteiro pré-definido. O pesquisador tinha uma noção clara dos limites da área ideal a ser percorrida (para que não ocorresse uma dispersão ou perda de rumo indesejados), e, a partir disso, percorreu cada cidade seguindo as indicações do próprio meio urbano, que podiam ser vistas ou edifícios de destaque, características geográficas (morros, caminhos, limites físicos), indicações culturalmente construídas (sinalizações planejadas ou espontâneas, afluxos de pessoas – até mesmo bons locais para almoçar ou lanchar nas horas correspondentes, locais para experimentar a vida social, etc.) e também reações aos elementos imponderáveis do ambiente (a busca por um local protegido num dia de chuva, ou a escolha de trajetos mais ensolarados num dia de frio intenso). Ao longo de cada imersão, os trajetos e as paradas podiam ser modificados a qualquer momento, com correções sucessivas dos percursos, sempre com a atenção voltada para a captação de sinais que pudessem indicar ou contribuir para a compreensão das principais características urbanas. Ao final de cada dia de imersão, era feita uma revisão dos mapas e um reconhecimento das áreas percorridas, de modo a otimizar o processo e evitar, tanto quanto possível, as sobreposições; porém, mesmo este princípio não foi tomado como absoluto, uma vez que algumas áreas ou elementos urbanos sugeriram ao pesquisador a necessidade de uma revisita, que era refeita sempre que possível.

FOR AUTHOR USE ONLY

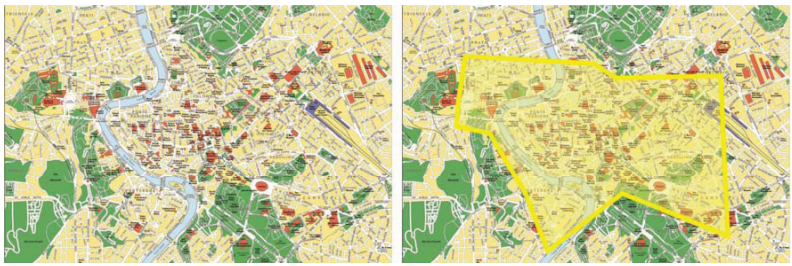
Em seguida, e antes de apresentarmos os elementos da pesquisa nas cidades propriamente ditos, vamos apresentar os mapas sintéticos das áreas abrangidas pelas observações. As áreas destacadas em amarelo correspondem às áreas percorridas.

Brasília:



Nova York:

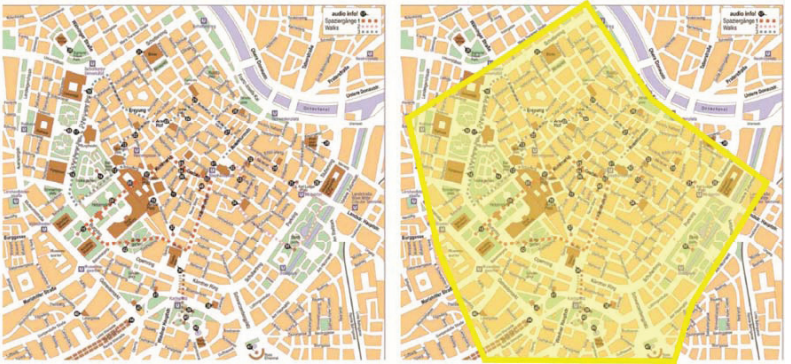
Roma:



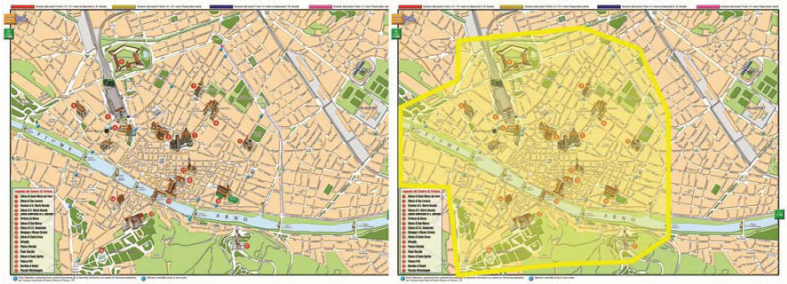
Ferrara:

Barcelona:

Viena:



Florença:



Londres:

Letchworth:

Veneza:

Quanto á apresentação dos resultados da imersão, apesar de todas as cidades terem sido importantes na captação dos sinais, em muitos casos aquilo que foi encontrado em uma cidade era confirmado por sinais encontrados em outras. Desta forma, para não incorrer em repetições desnecessárias, aumentando ainda mais a extensão desta Tese, seguimos o seguinte princípio: apresentar primeiro Brasília, pelas suas características peculiares, diferentes (de fato, contrárias) de todas as demais; depois Nova York, que simboliza a 'cidade moderna' (não modernista), além de ser a maior metrópole pesquisada, concentrando em si muitas características significativas; desta forma, uma grande parte dos sinais já estando apresentados, torna-se menos extenso o trabalho de apresentação das cidades seguintes, das quais só destacaremos as particularidades pertinentes. Para finalizar, a apresentação de Veneza, que resume em si as mais importantes características em relação à pesquisa.

FOR AUTHOR USE ONLY

8.1 - BRASÍLIA

Uma cidade planejada inteiramente sob a ótica modernista, na qual todas as condições estavam presentes para que este ideário específico fosse colocado em prática, revela um especial interesse de análise para esta tese. A conhecida lamentação dos modernistas de que uma série de limitações impostas à execução de seus planos seria uma justificativa para as deficiências encontradas pelos críticos nas obras por eles realizadas, neste caso não se aplica. A profusão de recursos, políticos e materiais, aliada ao grande prestígio construído para os modernistas e seus projetos ao longo da primeira metade do século XX, garantia, ao menos inicialmente, que seria possível fazer tudo como eles prescreviam e desejavam, e que, finalmente, seria possível demonstrar as supostas *qualidades intrínsecas* da arquitetura e do planejamento urbano modernistas.

Paralelo ao trabalho propriamente *construtivo*, ocorreu, desde a criação da cidade, um trabalho de *legitimação*, municiado com imagens e discursos, que procurava demonstrar, retoricamente, as tais qualidades. Embora sempre tenham existido críticas, epítetos como 'bela' e 'genial' não foram poupados por aqueles que, estando comprometidos com o trabalho de legitimação ou simplesmente tendo sido absorvidos por ele, se empenharam em 'provar' que a cidade era não apenas um sucesso, mas igualmente o prenúncio de uma 'nova era', na qual os princípios modernistas aplicados levariam a humanidade a um novo patamar estético e funcional. A própria existência da cidade, sua permanência e contínuo crescimento, foram usados como argumentos do suposto 'sucesso' da empreitada, como 'prova' de que os modernistas estavam, afinal, certos.

Passado mais de meio século, podemos observar a cidade com um distanciamento suficiente em relação ao ambiente que cercava a sua construção e os anos que se seguiram à sua inauguração; além disso, uma extensa fortuna crítica se consolidou, não apenas a respeito desta, mas igualmente de outras iniciativas modernistas, de modo que podemos relativizar apologias e críticas, buscando uma avaliação o mais possível desvinculada de posições interessadas nas lutas simbólicas do Campo e baseada em nossa perspectiva interpretativa.

FOR AUTHOR USE ONLY

Assim, analisaremos alguns aspectos da cidade, relacionados à forma de seus edifícios e espaços urbanos, buscando evidenciar elementos até então ausentes ou pouco explorados nas críticas estabelecidas.

8.1.1 – As imagens icônicas.

As *imagens* de Brasília são mundialmente conhecidas. Alguém que visite a cidade pela primeira vez e que não esteja dominado por um sentimento de admiração prévia e irrestrita da capital, poderá ser tomado por alguma surpresa, no entanto, ao perceber que terá poucas (se alguma) oportunidades para visualizar na prática as tão conhecidas imagens icônicas da cidade, das quais aquela que mostra o Eixo Monumental com o Congresso ao fundo provavelmente é uma das mais famosas (fig. 8.1.1).

Figura 8.1.1 – Brasília, Eixo monumental.
Foto do autor (detalhe).

FOR AUTHOR USE ONLY

Este ângulo da cidade só pode ser visto de um ponto bastante específico: do alto da Torre de Televisão, observatório destinado à contemplação turística, e exige lentes fotográficas potentes para ser devidamente registrado, pois deste ponto a visão normal será como aquela mostrada na figura 8.1.2:

Figura 8.1.2 – Brasília, Eixo monumental.
Foto do autor.

Assim, podemos concluir que a primeira imagem se refere mais a um ideal, até certo ponto forjado (porque distante das possibilidades das pessoas), que foi percebida pelos fotógrafos e cinegrafistas como potencialmente icônica e perpetuada por eles sempre que se quer representar a cidade. Podemos daí perceber que o interesse de representação não esteve nunca relacionado a sentimentos de vivência ou cidadania, mas sim a uma intenção ao mesmo tempo estetizante (embora de qualidade discutível) e de confirmação de uma relação submissa ao status quo. Afinal, esta era a própria essência do projeto[1] – o isolamento das pessoas (entendidas como meras 'máquinas de viver'), a distância com ares de infinito, prédios como que 'pousados' no solo vindos de nenhum lugar, sem história nem raízes.

Caso esta situação se desse apenas no caso do Eixo Monumental, poderia ser um efeito involuntário; mas, observando alguns prédios eternizados em imagens que buscam glorificar a 'experiência estética' brasiliense, podemos constatar que a situação se repete. Vejamos primeiro o Congresso Nacional; deslocando-se em direção aos prédios (em um veículo, única forma viável de deslocamento por este ambiente), não se pode enxergar nunca aquela imagem frontal, icônica, mas apenas vistas oblíquas, sempre perpassadas pelas imagens dos carros estacionados ao longo dos caminhos (figs. 8.1.3 a 8.1.5):

AUTHOR'S COPY

Figura 8.1.3 – Brasília, Congresso Nacional.
Foto do autor.

Destituídos da imagem que podemos chamar de 'dóxica', os prédios perdem algo de sua força simbólica, pois são percebidos num conjunto de

[1] Não necessariamente a essência declarada, mas aquela intrínseca, derivada diretamente do ideário modernista.

elementos díspares e banais que nada têm da monumentalidade pretendida para esta parte da cidade.

Figura 8.1.4 – Brasília, Congresso Nacional.
Foto do autor.

FOR AUTHOR USE ONLY

Figura 8.1.5 – Brasília, Congresso Nacional.
A proximidade não se mostra favorável à imagem dos prédios.
Foto do autor.

De fato, constatamos que os prédios, vistos da maneira que todas as pessoas os vêem no seu dia-a-dia de trabalhadores, congressistas, visitantes e jornalistas, nada guardam do pretendido encanto que se espera que eles causem. O que se vê varia do prosaico ao bizarro, matizado por um

estranhamento que parece indicar que não deveríamos olhar para estes prédios *desta* forma, já que, ao longo de décadas, estas imagens *nunca* são mostradas[2] (ao menos de maneira oficial – seja institucional, jornalística ou turística). Não seria exagero imaginar que os arquitetos pretendessem que os prédios nunca fossem vistos desta forma, empregando para isso idéias como a da *eliminação* (material ou simbólica) da rua e, consequentemente, do observador – ou seja, *das pessoas* – restando apenas as imagens de representação como índices de uma cidade 'ideal', destituída da vida. Pois a vida, nestes casos, prejudica as imagens. Aliás, a existência das ruas não deve, para os apologistas, ser ressaltada pelas imagens, já que sua proximidade em relação aos prédios deixa claro o quanto a realidade prosaica do dia-a-dia contradiz os 'princípios' modernistas, já que as pessoas desejam (e, de fato, necessitam, dada a escala da cidade) chegar com seus carros o mais próximo possível de seus destinos.

O mesmo acontece com outros prédios 'icônicos': o Supremo Tribunal Federal (fig. 8.1.6), o Palácio do Planalto (fig. 8.1.7), os Ministérios (fig. 8.1.8), o Teatro Nacional (fig. 8.1.9), a Catedral e o Museu Nacional (fig. 8.1.10).

AUTHOR USE ONLY

Figura 8.1.6 – Brasília, Supremo Tribunal Federal.
O prédio, na escala e no contexto da cidade, é de uma banalidade gritante.
Foto do autor.

Assim, percebemos que o STF, por exemplo, cercado por ruas e com um ponto de ônibus colocado à sua porta, na escala e no contexto da cidade, é de uma banalidade gritante.

[2] Podemos conjecturar que muitos visitantes de Brasília de fato não vejam estas imagens – reais – não as percebam e as ignorem, condicionados pela construção simbólica pró-modernista, permanecendo o real obscurecido pela ideologia. Um típico exemplo de como a violência simbólica pode se manifestar de diversas formas.

Figura 8.1.7 – Brasília, Palácio do Planalto.
Um caixote com varandas.
Foto do autor.

Da mesma forma, o Palácio do Planalto, cercado por ruas e carros, guarda pouco da magnificência pretendida em seu projeto – a não ser que observado de um único e específico ponto de visão. O epíteto 'palácio', aliás, só se justifica pela sua função, já que a forma não transmite, por si mesma, nada do que costumamos associar a esta palavra, tradicionalmente ligada a manifestações de grandiosidade e beleza transcendentes. Trata-se, na verdade, de um caixote rodeado de varandas.

FOR AUTHOR USE ONLY

Figura 8.1.8 – Brasília, Ministérios.
Foto do autor.

Quanto aos prédios dos ministérios, nos fazem pensar na máxima modernista de que 'a forma segue a função'. É de se pensar em qual seria a

forma distintiva de um ministério, afinal, e estes edifícios deixam clara a inconsistência da proposta dita 'funcionalista', pela simples constatação de que não pode haver uma forma arquitetônica específica para cada atividade humana[3]. E pior: são os mesmos caixotes de sempre, indistinguíveis não apenas entre si, mas de prédios similares espalhados pelo mundo. O suposto 'gênio' dos arquitetos modernistas não consegue (ou não pretende, o que talvez seja mais grave) sequer dotar estes prédios de qualquer personalidade ou traço marcante.

Figura 8.1.9 – Brasília, Teatro Nacional,
visto a partir da plataforma da Rodoviária.
Foto do autor.

O Teatro Nacional consegue ser ainda pior. Desprovido de uma localização privilegiada, que permitisse que o prédio fosse visto isoladamente, o prédio fica como que espremido entre as ruas e o viaduto. Para além da simples banalidade, este exemplo alcança a eloqüência da brutalidade e da feiúra, pura e simples. Não há vista privilegiada, não há monumentalidade para além da grande e meio amorfa massa construída.

[3] Em qualquer época normal – não afetada por uma inversão de valores como a perpetrada pelos modernistas - uma observação como esta deveria parecer banal, desnecessária e até redundante; em nossa época, porém, é necessário ressaltar o óbvio e mesmo insistir em sua obviedade.

Figura 8.1.10 – Brasília, Catedral e Museu Nacional (ao centro).
Foto do autor.

Quanto à Catedral e ao Museu Nacional, ao menos não são caixotes. Porém, suas formas algo extravagantes, observadas no contexto da cidade e dos prédios que os cercam, fazem com que pareçam objetos distintos dos caixotes em volta apenas com o objetivo de não serem confundidos com aqueles, pois suas formas nada têm de auto-justificável, muito menos correspondem ao ideário funcionalista (pelo menos se tomarmos este último como um conjunto de proposições sérias). Não é demais notar que a mesma forma serve ao Museu e a uma parte do Congresso,[4] de modo que o repertório formal do arquiteto dá mostras de sua limitação, não apenas estética, mas possivelmente ideológica. Porém, a presença destas formas individualizadas, cercadas por um mar de edifícios indistinguíveis, longe de valorizar as primeiras, antes as banaliza e acentua sua posição dissonante, ao ponto de o observador ser tomado pelo sentimento de estranhamento e da presença do bizarro. Não resta, ao final da experiência, quase nada além do confronto com uma totalidade amorfa. É difícil não lembrar daqueles brinquedos feitos para crianças pequenas, nos quais um cubo, um cilindro e um triângulo devem ser encaixados nos respectivos buracos. Informados de que os criadores destas formas eram 'gênios', somos tomados pela estranheza, por um curto-circuito mental, no qual genialidade, imbecilidade e demência se aproximam e se confundem ao ponto de se tornarem indistinguíveis.

FOR AUTHOR USE ONLY

[4] É possível apontar aqui uma convergência com a *vulgata* comunista, segundo a qual o indivíduo é destituído de qualquer importância, passando esta a residir na coletividade; neste contexto, apenas alguns elementos (a elite intelectual, ou a cúpula do 'partido', etc.) se distinguem, como 'guias' da coletividade. Na Brasília do comunista Niemeyer, alguns poucos edifícios se distinguem, enquanto a maioria se inclui numa indistinção 'coletivista' vexatória. Ver a respeito CARVALHO, 2014, em especial pp. 55-88.

8.1.2 – A cidade, os prédios e o 'povo'.

Devemos observar mais da cidade. Para além das imagens icônicas, que têm sido veiculadas ao longo das décadas e contribuíram para a formação de uma imagem de representação de Brasília, há muito mais no ambiente urbano, inclusive aspectos que não apenas não fazem parte do conjunto representativo oficial, como parecem ter sido deliberadamente escondidos, permanecendo conhecidos, em geral, apenas pelos próprios habitantes da cidade. Numa prática que pode ter ocorrido de maneira totalmente involuntária e inconsciente, há partes da cidade que nunca são mostradas nas representações 'oficiais', ao ponto de surpreenderem um visitante neófito que se depare (em geral casualmente) com elas. Em primeiro lugar, vejamos como os artífices da cidade projetaram sua Rodoviária[5], considerando seu papel social e sua inserção urbana. Em primeiro lugar, devemos notar que a Rodoviária, considerada como ponto central do Plano Piloto, não se coloca como um marco arquitetônico, mas praticamente renega seu papel como edifício (fig. 8.1.11):

FOR AUTHOR USE ONLY

Figura 8.1.11 – Brasília, a Rodoviária no contexto urbano.
Quase impossível de se notar.
Foto (com detalhe gráfico) do autor.

É evidente que há discursos do arquiteto que fez o projeto, bem como de apologistas, justificando esta opção projetual sob os mais variados argumentos. Porém, devemos nos perguntar por que, efetivamente, um edifício voltado para o uso do 'povo' deveria expressar uma posição tão diferente daquela empregada para projetar os edifícios voltados às 'elites'. Mesmo a Torre de

[5] São dois os projetos de Lucio Costa para edificações em Brasília: A Rodoviária e a Torre de Televisão.

Televisão não foi privada de uma forte imagem arquitetônica e presença urbana – o que, aliás, é significativo[6]. O povo, de fato, parece ser considerado como uma mera casualidade, ou pior, um verdadeiro incômodo, que os arquitetos têm de suportar porque, no final das contas, alguém tem de trabalhar para manter a 'grande obra' da cidade funcionando. Vista de perto, a Rodoviária parece demonstrar este sentimento de desprezo pelos usuários (figs. 8.1.12 e 8.1.13):

Figura 8.1.12 – Brasília, a Rodoviária vista da plataforma.
'Minha arquitetura é quase nada', diria Mies...
Foto do autor.

FOR REVIEW

Figura 8.1.13 – Brasília, a Rodoviária vista da plataforma.
Apenas uma cobertura?
Foto do autor.

[6] Podemos pensar em um conluio explícito, ou simplesmente na intenção de uma cumplicidade, como se a torre servisse como um estender de mão amistoso em direção ao poder da 'mídia'.

Antes que se aponte aqui uma interpretação precipitadamente negativa, devemos lembrar que Lucio Costa chegou a propor[7] a JK que a construção da Rodoviária fosse protelada, talvez indefinidamente, o que colocaria a relação com os potenciais usuários em posição muito clara (e coerente com nossa interpretação): nada de 'povo', ou o povo que se vire e encontre formas de chegar á cidade que dele depende para seu funcionamento. Internamente, o edifício demonstra a mesma postura (fig. 8.1.14):

Figura 8.1.14 – Brasília, Rodoviária, vista interna.
Foto do autor.

FOR AUTHOR USE ONLY

Impossível evitar a sensação de que o arquiteto enfrentou a tarefa de projetar este edifício como quem se desvencilha de uma obrigação incômoda, já que não lhe era possível se desvencilhar do incômodo em si – os usuários. Por esta ótica se pode compreender que a ausência de previsão de locais para moradias para o 'povo' no Plano Piloto, que acabou por gerar o fenômeno das invasões e das cidades satélites, longe de ser um 'deslize' ou um 'esquecimento' do arquiteto (como insistem em justificar, algo canhestramente, os apologistas), de fato estava relacionada com uma postura de desprezo ou aversão para com aqueles que deveriam vir, construir a cidade e depois ir embora sumariamente[8].

[7] Conforma entrevista publicada no Correio Braziliense de 30/12/2011.
[8] Também aqui podemos perceber traços totalitários, tão característicos do pensamento comunista. Além disso, revela o quanto estes 'pensadores' desconheciam a respeito do 'povo' que eles sempre afirmaram defender, pois os candangos simplesmente se recusaram a partir

Fora do contexto dos prédios públicos ou 'oficiais', a situação corresponde inteiramente à hegemonia das formas anódinas, espalhadas indistintamente pelo mundo sob as denominações de 'modernista' e 'estilo internacional', variando pouco em relação ao modelo 'caixa de fósforos envidraçada' (figs. 8.1.15 a 8.1.21):

Figura 8.1.15 – Brasília, Plano Piloto, edifícios residenciais.
Note-se que os modernistas, em teoria ciosos da orientação das janelas em relação ao Sol, na prática projetaram aqui prédios com orientações paradoxalmente divergentes.
Foto do autor.

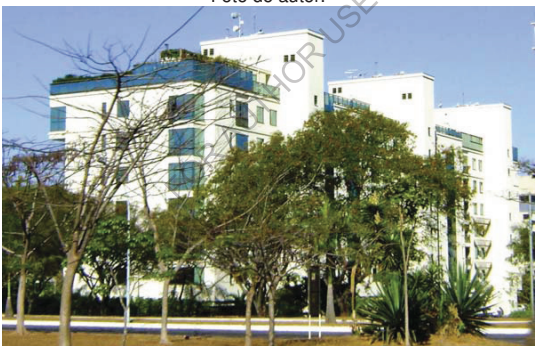


Figura 8.1.16 – Brasília, Plano Piloto, edifícios residenciais.
Foto do autor.

ou a obedecer cegamente às determinações 'urbanísticas' da NOVACAP (ver HOLSTON, 1993; VESENTINI, 1986).

Figura 8.1.17 – Brasília, Plano Piloto, edifícios residenciais.
Foto do autor.

Figura 8.1.18 – Brasília, Plano Piloto, edifícios comerciais.
Note-se a forma vagamente corbusieriana do teto à direita, uma referência quase cômica.
Mais para o trágico, a incongruência da orientação das fachadas.
Foto do autor.

Figura 8.1.19 – Brasília, Plano Piloto, edifícios comerciais.
Foto do autor.

Figura 8.1.20 – Brasília, Plano Piloto, edifícios comerciais.
Foto do autor.

Figura 8.1.21 – Brasília, Plano Piloto, edifícios comerciais.
Foto do autor.

FOR AUTHOR USE ONLY

É possível notar que, ao longo das décadas, pouca coisa mudou na forma dos edifícios – apenas a utilização de algumas técnicas construtivas e materiais que correspondem a um determinado estado tecnológico alcançado pela sociedade, bem como ao estado do pensamento arquitetônico no Campo. Dito de outra forma, mudanças apenas cosméticas e da moda.

Sem dúvida, os interesses comerciais souberam aproveitar (e, em última instância, dotar de alguma utilidade) as paredes cegas tão características desta abordagem modernista, transformando-as em suportes bastante convenientes para seus painéis de anúncios em escala urbana (fig. 8.1.22):

Figura 8.1.22 – Brasília, Plano Piloto, edifícios comerciais.
Foto do autor.

Em alguns casos, aliás, fica difícil distinguir entre o aproveitamento da fachada cega e a criação deliberada de espaços publicitários, a despeito ou em detrimento da arquitetura em si. Neste contexto, não surpreende que os edifícios que abrigam os 'shoping centers' sejam transformados, inteiramente, em painéis publicitários, de modo que se torna praticamente impossível identificar um 'arquitetura' nas formas destes prédios (o que não contradiz sua forma de caixotes, de modo que eles continuam, numa estranha inversão, sendo prédios modernistas mesmo tendo abandonado qualquer pretensão propriamente arquitetônica) (fig. 8.1.23):

FOR AUTHOR USE ONLY

Figura 8.1.23 – Brasília, Plano Piloto, 'Shoping Center'.
Foto do autor.

Mas como tudo pode piorar, quando os prédios não se encontram na região central do Plano Piloto é possível perceber um comprometimento ainda

menor com preocupações estéticas ou formais. O simples empilhamento de pavimentos repetitivos, compostos eles próprios de 'módulos' que se acumulam sem deixar antever nenhum propósito estético e nenhuma ambição de inserção urbana, faz com que os painéis publicitários adquiram um ar meio insensato, já que o transeunte (sempre de carro ou de ônibus, e, portanto, sempre passando velozmente) mal consegue distinguir entre o que é parte do prédio e o que é publicidade, muito menos captar as mensagens contidas nos painéis[9] (fig. 8.1.24):

Figura 8.1.24 – Brasília, Plano Piloto, edifício comercial.
Foto do autor.

Quando se consuma o afastamento da região central do Plano Piloto, nas áreas menos nobres que recebem denominações do tipo 'Setor Comercial e Industrial' ou equivalentes, a situação se agrava ainda mais. Nada resta da cidade 'ideal', e a mesma confusão (estética e funcional) que caracteriza as periferias das demais grandes cidades brasileiras (e não apenas as brasileiras),

[9] Evidentemente, independente de qual seja a intenção, existe sempre um efeito estético, assim como uma inserção e um papel urbano. Estes fatores, no entanto, costumam ser mais amplos do que a consciência dos arquitetos pode abarcar, escapando-lhes ao controle. De forma contrária, parece pouco provável que os publicitários não saibam que os painéis colocados desta forma não podem ser lidos por quem passa; se eles persistem em colocá-los, é possível que estejam contando com efeitos inconscientes ou subliminares das propagandas, algo bastante conhecido (pelo menos desde BERNAYS, 1928), embora, na maior parte dos casos, dada a banalidade dos prédios, de sua localização e do próprio conteúdo dos painéis de propaganda, deva se tratar simplesmente de inépcia.

pode ser observada no tão insensatamente incensado Plano Piloto (figs. 8.1.25 e 8.1.26):

Figura 8.1.25 – Brasília, Plano Piloto, edifícios comerciais.
Foto do autor.

FOR AUTHOR USE ONLY

Figura 8.1.26 – Brasília, Plano Piloto, edifícios comerciais.
Foto do autor.

Considerando que todo o Plano Piloto é hoje uma área protegida por um tombamento federal, estas imagens permitem perceber o quanto este tipo de ação institucional pode estar comprometido com idéias que nada têm a ver com arquitetura, e não é impossível que mesmo os técnicos envolvidos no tombamento não consigam 'enxergar' *esta* Brasília (real) como a *sua* Brasília (a

do ‘sonho’ modernista). Quando estas questões vêm à tona, a culpa destas iniqüidades arquitetônicas costuma ser atribuída às mazelas políticas do país, com sua proverbial falta de controle, nunca ao substrato de pensamento arquitetônico que o modernismo conseguiu impor como o único válido e que, retirando de circulação qualquer referência que não fosse a do ideário modernista, deixou os menos dotados (de recursos cognitivos ou simbólicos, de recursos financeiros para contratar os ‘grandes’ arquitetos, etc.) com um repertório limitado e empobrecido de soluções formais, confusamente elaboradas.

Isto, evidentemente, quando aqueles que pretendem edificar estão ou se sentem constrangidos a seguir (ainda que canhestramente) os cânones vigentes. Nos casos em que estes cânones podem ser ignorados, ou quando as forças da lei não têm capacidade para os impor, outros modelos formais se manifestam. Numa localização próxima aos prédios mostrados na figura 8.1.26, em um terreno que originalmente foi o canteiro central de uma avenida, foram edificados vários quiosques que abrigam bares, lanchonetes e pastelarias, possivelmente tornados possíveis por alguma brecha na legislação ou algum descuido em sua aplicação (fig. 8.1.27):

FOR AUTHOR USE ONLY

Figura 8.1.27 – Brasília, Plano Piloto, edifícios comerciais.
Foto do autor.

É bastante eloqüente o papel da forma arquitetônica neste caso: nada de modernismo. Sabendo o quanto o modelo modernista se difundiu pelo mundo, sendo utilizado de variadas maneiras e com diversos graus de

‘sucesso’ (segundo o próprio cânone modernista), podemos identificar que aqui houve a expressão de uma vontade consciente. Podemos identificar quase perfeitamente o arquétipo da ‘casa’, nas formas e nos materiais. O ‘povo’, afinal, ainda parece manter traços de suas tradições, apesar da massiva ação cultural e institucional em contrário.

8.1.3 – Casas e quintais.

Tomar o exemplo dos quiosques mostrados como um sinal de como as pessoas se posicionam em relação ao cânone modernista poderia ser precipitado, até um exagero, caso não encontrássemos outras manifestações que corroborem nossa interpretação. Mas há exemplos variados. Um dos mais interessantes talvez seja o das casas unifamiliares, que se pode observar a pouca distância do Eixo Monumental (fig. 8.1.28):

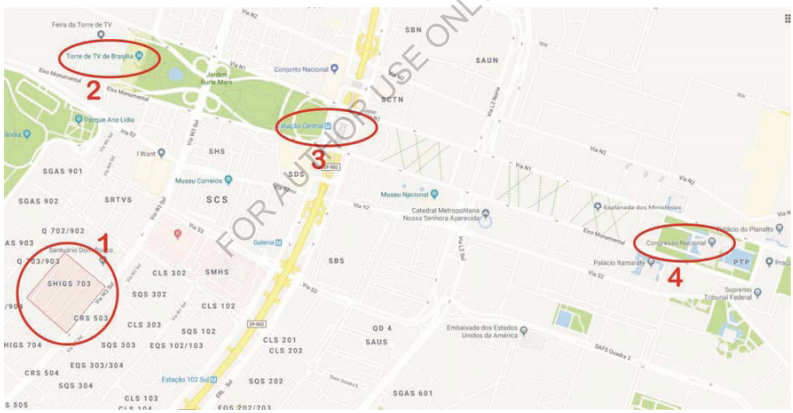


Figura 8.1.28 – Brasília, Plano Piloto, mapa da região central.
1 – Conjunto de Residências unifamiliares, denominado ‘SHIGS 703’.
2 – Torre de Televisão. 3 – Rodoviária do Plano Piloto. 4 – Congresso Nacional.
Fonte: GoogleMaps, com intervenções gráficas do autor.

Observando o mapa, constatamos que o conjunto SHIGS 703 se localiza a cerca de 3 quilômetros da Rodoviária (ponto central do Plano Piloto), ou seja, numa distância que pode ser percorrida a pé (para quem esteja disposto a se arriscar por tal aventura em Brasília), e que de carro pode ser vencida em poucos minutos. No entanto, as imagens e as características desta parte da cidade não figuram entre as imagens típicas, usualmente associadas a Brasília.

de fato, elas contradizem frontalmente as imagens mentais associadas simbolicamente a qualquer cidade modernista.

Segundo o planejamento estabelecido no Plano Piloto, as casas situadas neste tipo de conformação (há outros conjuntos similares ao SHIGS 703[10]) teriam suas frentes voltadas para uma via destinada aos pedestres (fig. 8.1.29):

Figura 8.1.29 – Brasília, Plano Piloto, residências unifamiliares – via 'frontal'. Foto do autor.

FOR REVIEW

Este, que deveria ter se tornado um *boulevard* idílico, no qual toda a sociabilidade se manifestaria de maneira quase onírica, se tornou quase um pesadelo para os moradores. Prova disso é que não apenas não há ninguém circulando por tais vias, como também as casas se fecham para elas, não apresentando sinais de haja alguma atividade permanente nestes locais – descontadas algumas hortas e a colocação, em algumas casas, de latões de lixo. Ou seja, a via apresenta claramente uma função de *fundos* das casas. Alguns proprietários chegam a cercar as parcelas do espaço (público) que corresponde geometricamente a seus lotes. A sensação geral é de desolação, em alguns casos se agravando para a de perigo iminente (dada a ausência de

[10] Não será demais notar a bizarrice, já assinalada por outros autores, das denominações dadas às partes de Brasília, voltadas à despersonalização e mecanização das relações simbólicas.

'olhos da rua'[11]). Poucas fachadas (frontais?) apresentam características formais associáveis ao ideário modernista.

Ainda segundo o Plano Piloto, o lado oposto das casas deveria se abrir para uma via 'de serviços', na qual haveria o trânsito de veículos e ocorreriam as funções secundárias ou menos 'nobres' das moradias. Deveria ser uma via exclusivamente utilitária, simbolicamente 'mecanizada', na qual as imagens da vida cotidiana que não correspondem às idéias modernistas de 'cidade ideal' permaneceriam restritas e escondidas dos olhos de todos (é possível supor que os idealizadores estivessem imaginando que apenas os serviçais – o povo! - circulassem por aqui). Com este artifício, estes becos serviriam como repositório e esconderijo para tudo que os arquitetos consideravam como indesejável (pois que foge a seu controle, social e 'estético') (fig. 8.1.30):

Figura 8.1.30 – Brasília, Plano Piloto, residências unifamiliares – via 'de fundos'.
Foto do autor.

Considerando que, normalmente, ninguém chega ou sai de sua casa à pé em Brasília (a questão da impossibilidade de uma vida pedestre na cidade já foi abundantemente comentada e analisada), não é de espantar que a rua supostamente 'frontal' tenha sido abandonada na prática, como que a 'de fundos' tenha se tornado a única via, de fato. Aqui as pessoas circulam, os veículos são estacionados, as crianças brincam, enfim, acontece toda a vida urbana neste trecho da cidade. Embora ocorra um certo choque cognitivo

[11] cf. JACOBS, 2000.

quando o observador se defronta com as duas realidades tão díspares a poucos metros uma da outra, na rua 'de fundos' a sensação é de normalidade (considerando que o observador esteja habituado com a feiúra típica das cidades brasileiras hodiernas), e o ambiente transmite a impressão de que nos encontramos numa cidade qualquer do interior do Brasil, daquelas que se desenvolveram ao longo do século XX.

Atravessando vielas deveras assustadoras (fig. 8.1.31), que ligam, espaçadamente, as vias de 'frente' e de 'fundos', o observador, estranhamente, se defronta com a visão mais propriamente 'modernista' desta área, pois aqui só resta a objetividade crua das funções – circular, cercar, ventilar. Fachadas cegas, aridez total, desumanização.

Figura 8.1.31 – Brasília, Plano Piloto, residências unifamiliares – via de ligação, entre as casas. Foto do autor.

Analisados estes aspectos da configuração formal e espacial de Brasília, passaremos em seguida a uma interpretação da cidade como um todo, enquanto artefato, em comparação com outro artefato urbano cuja concepção coincidiu temporalmente com a da capital brasileira.

8.1.4 – Brasília e Disneyland: uma comparação de artefatos.

Segundo a perspectiva arqueológica que adotamos, um estudo das homologias observáveis entre a cidade de Brasília e o parque Disneyland se mostra possível e prenhe de possibilidades heurísticas. O primeiro fator que aproxima os dois exemplos é a coincidência temporal existente entre a concepção e a execução dos dois casos: ambos se situam na segunda metade da década de 1950; em termos arqueológicos, poderíamos afirmar (metaforicamente) que tanto a cidade quanto o parque se situam na mesma 'camada estratigráfica' (HODDER, 1999). Ambos foram construídos *ex novo*, em locações nas quais não havia previamente qualquer conjunto urbano consolidado. Portanto, a despeito das possíveis diferenças, podemos considerar a inserção de ambos num conjunto (ainda que não uniforme) de realizações do mesmo período, dentro de um quadro cultural único (já que ambos fazem parte da 'civilização ocidental contemporânea').

Na construção de uma análise arqueológica do tempo presente, devemos tomar os artefatos segundo suas características observáveis, e não segundo aquilo que os documentos (historiografia e crítica, proposições dos autores de seus projetos ou dos envolvidos em sua realização, etc.) nos apresentam como uma interpretação *a priori*. Assim, apesar de óbvias diferenças (uma construída para ser uma cidade, outro para ser um parque, com todas as características inerentes a cada tipo de artefato), podemos observar (além da coincidência 'estratigráfica' já apontada) que enquanto Brasília apresenta algumas características de um parque temático (a própria unidade formal e a concepção reificada de 'objeto de representação' sendo as mais evidentes), Disneyland representa uma emulação do formato de uma cidade, com suas vias, monumentos, serviços e mobiliário urbano, apenas em menor escala e desprovida da função de habitar. De fato, embora o parque pudesse ser concebido, em seu todo, como um mecanismo ou um mero sistema de serviços, é no formato de cidade que a concepção do conjunto busca seus fundamentos.

Como 'parque temático', onde a concepção de Brasília busca seus elementos constituintes? Evidentemente, no ideário modernista - um repositório de soluções formais pré-concebidas e codificadas numa série de documentos

FOR AUTHOR USE ONLY

(programáticos, historiográficos e críticos) que constituem as bases do movimento moderno (vide capítulo 4). As críticas, tanto contemporâneas à construção da cidade (cf. BRUAND, 1981) quanto posteriores (VESENTINI, 1986; HOLSTON, 1993) mostram o quanto este alinhamento com uma perspectiva pseudo-racional e exterior ao fenômeno das cidades determinou uma série de características, para dizer o mínimo, problemáticas (figura 8.1.32). Nada que cause espanto, dadas as explícitas afiliações dos protagonistas da concepção da cidade ao ideário modernista.

Figura 8.1.32 – Brasília, Plano Piloto,Eixo Monumental.
Foto do autor.

Mais interessante, no entanto, é observar as possíveis razões que levaram às escolhas formais da Disneyland. Concebida e construída num período que podemos considerar como o auge do modernismo (ver capítulo 4), poderia a Disneyland ter sido pensada como uma micro-cidade modernista[12]? Como possibilidade teórica, evidentemente que sim. No entanto, uma concepção modernista teria atendido aos objetivos do parque? Que objetivos eram estes, e como aqueles que o conceberam pretenderam definir a forma do parque para melhor atendê-los?

Seria redundante dizer que o parque, como empreendimento comercial que é, tem como objetivo gerar recursos e lucro. A rigor, aliás, até mesmo as cidades 'normais' têm este tipo de objetivos, embora, frequentemente, de

[12] A consideração a respeito dos outros possíveis, que não chegaram a se materializar, não se constitui em mero exercício de imaginação ou anacronismo, mas pode aportar elementos de análise significativos. Ver a respeito BOURDIEU, 2007b, p. 51.

maneira indireta[13]. Parece aceitável inferir que, além de uma lucratividade imediata, o parque tenha sido concebido para gerar também 'lucros simbólicos', ou seja, para criar memórias afetivas, representações sociais, referências cognitivas baseadas na inserção em um ambiente controlado não apenas em suas características funcionais mas, igualmente, em seu papel de símbolo.

Desta forma, é provável que aqueles que conceberam o parque buscassem criar um conjunto simbólico que estivesse ligado a fatores permanentes, ou ao menos duradouros, e não se inserisse em algum modismo ou movimento que pudesse ser passageiro ou efêmero. Também não seria interessante que o parque gerasse controvérsias interpretativas, uma vez que isto poderia afastar uma parcela do público potencial que se identificasse com um modelo simbólico contrário ao escolhido para o projeto.

Neste contexto, qual o modelo de cidade e arquitetura escolhido para se manifestar no artefato edificado? Em primeiro lugar, embora não exista uma unidade estilística total, alguns elementos nos permitem identificar influências barrocas (como o Castelo da Bela Adormecida - figura 8.1.33), mas, de maneira geral, podemos identificar um sentido geral de 'tradicional' e, mais especificamente, contrário à tendência estilística modernista.

FOR AUTHOR USE ONLY

Figura 8.1.33 – Disneyland, Castelo da Bela Adormecida.
Fonte: site oficial do parque, disponível em
https://disneyland.disney.go.com/attractions/disneyland/sleeping-beauty-castle-walkthrough/

Como padrão de cidade, tanto a 'aldeia' quanto a cidade medieval (ambas abstratas e tomadas de maneira simplificadora) podem ser identificadas como modelo genérico, sendo possível identificar ainda traços das cidades-jardim de Parker e Unwin (entendidas aqui como as cidades

[13] É precisamente a exacerbação deste aspecto das cidades, entendidas como objetos de produção de lucros, que leva ao surgimento de noções como a de 'cidade estratégica'.

efetivamente projetadas por ambos, e não o modelo proposto por Howard) (figura 8.1.34), ou seja, uma configuração 'orgânica' (entendida aqui no sentido usual no campo urbanístico, em contraposição ao 'racionalista' ou, simplesmente, mecanicista) na qual as ruas seguem padrões tortuosos e as edificações se colocam de maneira aparentemente aleatória, emulando uma disposição natural ou espontânea.

Figura 8.1.34 – Disneyland, Mapa do Parque, detalhe.
Fonte: site oficial do parque, disponível em
https://disneyland.disney.go.com/attractions/disneyland/map

Portanto, houve o entendimento (ainda que implícito) de que a opção formal modernista, embora aclamada por uma parcela significativa e influente da crítica e da historiografia especializadas, não seria aquilo que atenderia às necessidades do parque em seu objetivo de atrair o público e, mais importante, cativá-lo, fazendo com que a ida ao parque se inserisse como uma memória afetiva positiva. Estes efeitos foram buscados com uma configuração formal contrária aos princípios modernistas, baseada em formas tradicionais (ainda que estilizadas).

Como não tratamos de realizar um trabalho de História, mas de analisar a relação de nosso tempo com estes artefatos e de buscar os sinais que possam indicar soluções aplicáveis no presente, resta considerar a trajetória destes artefatos até nossos dias. Assim, observamos que ambos os conjuntos não apenas sobreviveram ativos por mais de cinco décadas, mas dão mostras de que sua permanência tende a se manter ainda por algum período considerável.

No entanto, enquanto Brasília (bem como a 'cidade modernista' em geral, na medida em que esta chegou a se manifestar) acumulou uma fortuna crítica pródiga em apontar-lhe as mazelas, as inconsistências e, nos casos mais explícitos, a feiúra e desumanidade (BERMAN, 2001; ARNHEIM, 1988; WOLFE, 1990; além dos já citados Vesentini e Holston, entre outros), tendo seu crescimento revelado uma tendência a negar o modelo modernista inicial, flexibilizando-o[14] a ponto de os apologistas do modernismo terem a necessidade de propor (obtendo) o tombamento do Plano-Piloto[15], Disneyland revela uma trajetória diversa. De fato, o parque se tornou um sucesso de público amplo e permanente - gerações de crianças sonharam em visitá-lo, e os que o fizeram passaram a contribuir voluntariamente para a perpetuação de sua imagem pública, ligada a noções de infância e alegria, num onirismo próximo (e, provavelmente, inspirado deliberadamente) aos contos de fada que o 'sistema Disney' sempre primou em promover (ainda que, eventualmente de maneira adaptada ou distorcida). Se é possível dizer que os contos de fada à Disney tenham aspectos infantilizadores, o mesmo não se pode dizer da escolha formal configuradora do artefato, que pode ser ligada a aspectos atávicos humanos (JUNG, 1964; MORIN et. al., 1978). Evidentemente, a crítica intelectualizada não confere valor ao parque, entendido como produto kitsch, enquanto Brasília continua a ser mantida (ao menos nas parcelas dominantes do campo da Arquitetura e Urbanismo) numa espécie de 'redoma' simbólica, pois, ao mesmo tempo em que as críticas são desconsideradas - e não

FOR AUTHOR USE ONLY

[14] Falamos em flexibilização porque as ameaças ao patrimônio modernista não se deram por questões programáticas, mas apenas pelo pragmatismo que costuma caracterizar os envolvidos na especulação imobiliária.

[15] Na prática o tombamento (que poderia ser considerado prematuro não fosse a premência imposta pela ausência de qualquer tendência espontânea a preservar este patrimônio, a não ser por parte dos apologistas, que se empenharam em implantar o tombamento) tem uma eficácia limitada, mas seu papel simbólico é importante na perpetuação da legitimidade, sempre questionável, do modernismo.

rebatidas - o artefato ainda é tratado com grande respeito e consideração (mais uma vez, o tombamento e suas justificativas demonstra claramente este ponto), não tendo sido desautorizadas as leituras apologéticas empreendidas da década de 1960 em diante (ver capítulo 4).

Segundo nossa leitura arqueológica, é preciso reconhecer que o parque, embora possa ter defeitos e limitações, está muito mais adequado a um conceito de 'ecologia humana' (entendida de forma mais ampla do que a apresentada, por exemplo, em LIMA, 2010), e, portanto, de sustentabilidade simbólica, do que Brasília, que, em sua parte projetada, afronta este conceito.

Portanto, podemos daqui obter importantes sinais para nossa análise: em primeiro lugar, parece haver uma identificação, por parte de um número elevado de pessoas[16], com os modelos de cidade e arquitetura tradicionais (pré-modernistas), que são percebidos como ligados a uma idéia de 'felicidade' (BOTTON, 2007), evidentemente com o reforço da presença dos personagens, da suspensão do cotidiano, etc. Mas nem mesmo todos os personagens de contos de fada poderia causar a mesma impressão num cenário que não fosse adequado a tal propósito (como um cenário urbano modernista, por exemplo – ver a seção dedicada a comentar a relação entre a cenografia modernista e o cinema).

FOR AUTHOR USE ONLY

É lícito imaginar que a concepção do parque foi pensada para maximizar os possíveis efeitos emocionais positivos, e que o sucesso da experiência demonstra que as opções feitas se mostraram corretas (embora não necessariamente as únicas possíveis). É possível igualmente supor que a opção formal simetricamente oposta (o modelo modernista) seria a menos adequada para obter os efeitos desejados, e isto se confirma pela não inserção

[16] É evidente que parte do alcance multi-cultural deste tipo de empreendimento está relacionado, mesmo que indiretamente, à chamada globalização, que faz com que os mesmos símbolos, referências estéticas, etc., sejam considerados dignos de apreciação (e, na seqüência, sejam efetivamente apreciados), independentemente da origem cultural das pessoas. Porém, restringir a ampla apreciação apenas a um efeito de imposição carece de verossimilhança; não foram Disney e outros realizadores culturais que criaram os símbolos de que se utilizam, mas, ao contrário, foram buscá-los nas tradições, em elementos existentes, dos quais foram capazes de extrair (mesmo que sem fidelidade aos originais) características que têm a capacidade de estabelecer relações emocionais positivas e que são reconhecíveis (em geral inconscientemente) por pessoas de diversas origens e formações. (MORIN, 1978; BOURDIEU, 2007). Além disso, não se pode pensar em uma atitude absolutamente cínica, na qual se concebe um projeto segundo critérios nos quais não se acredita, pretendendo enganar totalmente as pessoas; afinal, *"o vendedor só engana o cliente na medida em que ele se engana e acredita sinceramente no valor do que vende"* (BOURDIEU, 2007b, p. 343.).

de Brasília e Chandigarh (apenas para citar dois exemplos muito específicos de cidades tipicamente modernistas) em nenhum circuito socialmente significativo[17] de turismo cultural, o que quer dizer que suas realidades urbanas não inspiram a atração de pessoas que desejam uma fruição cultural não-intelectualizada.

Outro sinal está relacionado ao caráter de coletividade que fundamenta as escolhas formais, uma vez que os dois artefatos, pensados como espaços urbanos, devem servir como suportes de vários aspectos da sociabilidade. Enquanto no parque a atenção é voltada para a satisfação individual (ainda que vivenciada de maneira coletiva), a cidade foi pensada como um organismo voltado a comportar prioritariamente uma vida coletiva, imaginada a partir de abstrações programáticas e ideológicas. Os resultados, assim, são opostos: no parque, a satisfação do indivíduo se desdobra em satisfação coletiva (atestada pela imagem pública do empreendimento), ao passo que na cidade a pretendida satisfação do 'coletivo' não se desdobra em satisfação do indivíduo, uma vez que a dimensão individual não está contida na própria concepção do espaço (tido, tipicamente, como desumanizado – GEHL, 2013).

De fato, segundo a ideologia inspiradora (mesmo que indiretamente) do projeto de Brasília, a satisfação das necessidades individuais pode, e deve, ser sacrificada em nome de um coletivo em tudo abstrato, definido não a partir de um verdadeiro conhecimento a respeito do Ser Humano (ver capítulo 4), mas a partir de princípios programáticos e ideológicos específicos, definidos a priori[18]. Vale notar que a filiação socialista ou comunista de importantes arquitetos modernistas (que inclusive é utilizada como justificativa para sua ascensão a cargos importantes da administração pública em alguns países da Europa na década de 1920 – BENEVOLO, 2001) sempre foi apresentada pelos historiadores e críticos canônicos como uma influência positiva, o que se

FOR AUTHOR USE ONLY

[17] Evidentemente existe um interesse por parte de estudiosos, bem como de alguns arquitetos e outros admiradores ou apologistas do modernismo. Mas não se pode falar destas cidades como pólos de atração turística internacional, a despeito de toda a propaganda (direta ou indireta) feita ao longo de décadas.

[18] São sobejamente conhecidas as ligações dos grandes nomes do modernismo com a ideologia socialista ou comunista; Niemeyer era um comunista notório (BRUAND, 1981; BENEVOLO, 2001), assim como um dos mentores de Lucio Costa, Carlos Drummond de Andrade. Portanto, a associação do modelo formal com uma ideologia política específica não é fortuita.

justificaria pela preocupação social supostamente inerente a esta ideologia política.

No entanto, com a decadência econômica e social dos países comunistas[19], culminando com a queda da URSS e os subseqüentes movimentos políticos mundiais, através dos quais o comunismo foi relegado a posições simbolicamente periféricas (HOBSBAWM, 1995), o tema aparentemente deixou de ser relevante para as discussões no Campo da Arquitetura; não é sequer abordado, por exemplo, por VENTURI (2004) ou PORTOGHESI (1991). Porém, a influência da ideologia política foi determinante em várias etapas do desenvolvimento da arquitetura moderna (BENEVOLO, 20001; TAFURI e DAL CO, 1976), não apenas em sua inserção e acesso às instâncias de decisão política ligadas aos comissionamentos de Arquitetura e de Urbanismo, mas igualmente na definição de suas escolhas formais; portanto, se trata de um fator que não devemos desprezar.

Desta forma, podemos associar o modelo formal do parque ao triunfo (ao menos aparente) do modelo econômico e político dominante nos chamados 'países desenvolvidos' (especialmente Estados Unidos e Europa Ocidental), que, embora passível de extensas críticas se revelou mais afeito a satisfazer as aspirações das sociedades contemporâneas, do que o 'modelo comunista', que se revelou um fracasso social (LOBACZEWSKI, 2014). Parece importante ressaltar que a arquitetura moderna tenha este tipo de origem (embora, assim como no caso da China, a prática tenha se transformado a despeito de restrições ideológicas primeiras), uma vez que ajuda a explicar algumas escolhas aparentemente insensatas realizadas por seus artífices, e que resultaram em fracassos clamorosos (WOLFE, 1991).

Outro aspecto que merece ser destacado é o fato de Brasília, sendo a capital do país, não ter despertado especial interesse turístico, o que se deve, ao menos em parte, à ausência de aspectos culturais significativos produzidos na cidade (independentemente da origem dos seus habitantes, já que a primeira geração de brasilienses foi formada inteiramente por migrantes), mas igualmente à sua peculiar configuração formal. Embora não seja possível fazer

[19] Evidentemente não consideramos como relevantes os casos remanescentes de países comunistas; é difícil classificar a China, que continua a ser oficialmente uma 'república socialista', uma vez que suas práticas são heterodoxas em relação ao ideário socialista original.

FOR AUTHOR USE ONLY

afirmações definitivas a respeito deste fenômeno, podemos, através de uma simples comparação com o Rio de Janeiro, inferir algumas conclusões. Sendo a capital federal antes de Brasília, mas tendo perdido, no século XX, a condição de cidade mais rica e populosa (que passou a ser São Paulo), o Rio se manteve como importante pólo cultural, de negócios e de turismo (neste último quesito, aliás, permanece como principal atração brasileira) (MOTTA, 2001). Deste fato se depreende que a atratividade do Rio não estava ligada (ao menos não apenas) à sua condição de capital, mas à sua configuração urbana peculiar, na qual o construído e o natural se mesclam e complementam mutuamente.

Portanto, o que vemos é que a condição política e a propaganda apologética não são suficientes para gerar o interesse por uma cidade cuja configuração formal não corresponde a nenhum anseio espontâneo das pessoas, ao passo que nem mesmo as desventuras políticas e sociais vividas pelo Rio de Janeiro nas últimas décadas foram capazes de retirar o interesse por uma cidade cuja forma (não apenas a forma, obviamente) favorece a fruição e o convívio. Brasília, em seu aspecto de 'parque temático modernista' simboliza o fracasso prático do tipo de abordagem programática e distanciada da realidade, enquanto a Disneyland, tirando proveito do conhecimento legado pelas gerações passadas sobre fatores ambientais favoráveis à fruição, se mostra como uma abordagem de sucesso, que pode servir de demonstração prática da utilização contemporânea da tradição arquitetônica e urbanística na elaboração de novos espaços urbanos.

FOR AUTHOR USE ONLY

Vemos desta forma que a análise arqueológica comparativa pode lançar luz sobre o entendimento de ambos os artefatos, reconhecendo que não esgotamos aqui todas as possibilidades interpretativas, mas efetivamente avançamos algumas análises que podem se mostrar como contribuições para a compreensão não apenas dos artefatos analisados, mas igualmente sobre outros fenômenos urbanos contemporâneos.

8.2 – NOVA YORK

Tendo analisado inicialmente uma cidade que, ao menos em suas características mais específicas, pode ser considerada como um exemplo paradigmático do ideário modernista, tanto em seus aspectos mais propriamente urbanísticos quanto na formatação de seus elementos (um conjunto que, para os fins desta tese, classificamos como 'forma arquitetônica', que não se restringe aos edifícios em si, mas igualmente aos demais componentes edificados dos espaços urbanos, e que em conjunto configuram o conjunto urbano), será interessante passar à análise de uma outra cidade também paradigmática, mas de outras idéias e conceitos (não apenas arquitetônicos).

De fato, não tende a soar estranho às pessoas habituadas aos símbolos culturais dominantes na civilização ocidental chamar Nova York de 'capital do mundo'[1], não sendo, portanto, surpresa que se localize nesta cidade a sede da ONU. Mas, sendo tão simbólica e icônica, Nova York, formalmente, se distingue de maneira absoluta de Brasília ou qualquer outra cidade cuja criação ou crescimento se deu majoritariamente no século XX (em especial após a Segunda Guerra), e que, por conta disto, frequentemente está tomada por uma concepção urbanística e por construções modernistas. Esta distinção, note-se, acontece apesar e a despeito de uma série de esforços realizados sistematicamente para definir uma imagem de Nova York e retratá-la como uma cidade modernista, dominada por arranha-céus que poderiam ser tomados, teoricamente, como o *skyline* modernista por excelência. Evidentemente, muitos edifícios modernistas estão espalhados pela cidade, alguns deles considerados como obras-testemunho dos grandes feitos do movimento; no entanto, uma observação atenta e livre de antolhos permite constatar que há muito mais do que modernismo, e é este enorme conjunto de elementos das mais diversas origens e concepções que, de fato, forma e define a imagem da cidade, considerada como um todo.

Será interessante que observemos, em primeiro lugar, uma imagem do conjunto de edifícios de grande porte que dominavam a área sul de Manhattam

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] Subentendido aqui que, na cultura média da dita civilização ocidental, o 'mundo' costuma se confundir (e se restringir a) com a própria amplitude da mesma civilização.

no início da década de 1930, para que possamos ter uma idéia de como a cidade se parecia antes da 'invasão' modernista, que aconteceria a partir da década de 1940 (fig. 8.2.1):

Fig. 8.2.1 - Nova York, vista aérea da ponta sul de Manhattam - detalhe.
Autor Desconhecido, *ca*. 1931.
Fonte: Wikimedia Commons[2].

PORAUTORIZAÇÃO

Não é preciso consultar os dados censitários para perceber algo sobre o que a imagem não deixa dúvidas: Nova York era, por volta de 1931, uma metrópole enorme, com uma quantidade impressionante de grandes edifícios. Mas a fotografia também mostra outra coisa: nada na imagem da cidade se assemelhava, ou deixava entrever que viesse algum dia a se assemelhar, com o modelo ideal de 'cidade modernista', que, por esta época, já havia sido formulado, mais ou menos completamente, pelos expoentes europeus do movimento. De fato, não seria impreciso definir a Nova York de então como uma cidade Art Déco.

Uma série de fatores levou a parcela dominante do Campo da Arquitetura dos EUA, bem como parte significativa da elite econômica e cultural do país, a adotar, à época da Segunda Guerra, o modernismo como seu estilo (WOLFE, 1990), fazendo com que a imagem da cidade fosse gradualmente se transformando e ganhando ares modernistas.

[2] Disponível em https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=7552588.

Np entanto, assim como em Brasília, foi o trabalho ativo[3] de seleção e exposição de *determinadas* imagens que contribuiu, mais do que as edificações em si, para a disseminação da imagem modernista da cidade. Algumas vistas atuais poderão contribuir para a compreensão destas afirmações; assim, nas figuras 8.2.2 e 8.2.3, vemos trechos do *skyline* da cidade cujo conjunto contém elementos significativamente modernistas:

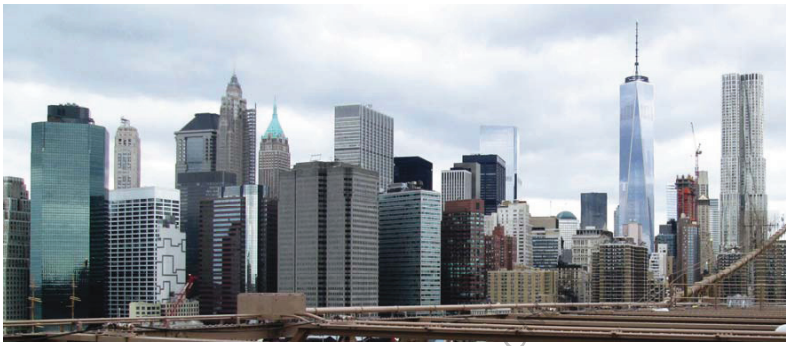


Fig. 8.2.2 - Nova York, vista parcial de Manhattam.
Foto do autor.

FOR AUTHOR USE

Fig. 8.2.3 - Nova York, vista parcial de Manhattam.
Foto do autor.

Embora nem todos os elementos nestas imagens sejam modernistas, é possível perceber uma predominância mais do que numérica – simbólica – nestes trechos da cidade, vistos a partir de pontos específicos. Porém, se observamos outros trechos da cidade, vistos a partir destes ou de outros pontos, perceberemos que a predominância modernista era ilusória e apenas parcial (figs. 8.2.4 a 8.2.6):

[3] Não necessariamente voluntário e consciente; o que não diminui a importância de ter sido ativo.

Fig. 8.2.4 - Nova York, vista parcial de Manhattam.
Foto do autor.

Fig. 8.2.5 - Nova York, vista parcial de Manhattam.
Foto do autor.

FOR AUTHOR USE ONLY

Fig. 8.2.6 - Nova York, vista parcial de Manhattam.
Foto do autor.

A presença de alguns ícones modernistas nestas vistas não configura uma imagem de cidade modernista; antes acentua e ressalta a presença dos edifícios modernistas como objetos esporádicos dentro de um contexto mais complexo e diversificado, no qual objetos icônicos de outros estilos (como o Art Déco), assim como a presença sensível de materiais construtivos não associados ao receituário modernista (especialmente os tijolos à vista) contribuem fortemente para a dissolução da presença simbólica modernista.

O pesquisador, ao se deparar com a cidade pela primeira vez, munido de sua perspectiva arqueológica, foi surpreendido com a enorme quantidade de edifícios e conjuntos urbanos absolutamente distintos da imagem modernista que, costumeiramente, é utilizada para representar a cidade, no cinema, em revistas, etc., sempre que a intenção é ressaltar a 'modernidade', a 'riqueza', o 'dinamismo' da metrópole; de fato, a imagem mais presente no conjunto urbano é a de uma diversidade de formas e estilos, marcada pela grande presença do ***Patrimônio***, usualmente não associado à imagem de Nova York.

Evidentemente, na maior parte dos casos se trata de um Patrimônio relativamente recente, majoritariamente do século XIX, época em que a cidade passou a ser não apenas muito grande, mas igualmente muito rica (HOWARD, 2011). Mesmo assim, isto não deixa de portar enorme peso simbólico, justamente porque este Patrimônio é precisamente um conjunto de elementos, ainda que díspar em termos estilísticos, uniforme em termos de pertencer ao período de *antes* da ruptura modernista, podendo, portanto, segundo os critérios expostos no capítulo 5, ser classificado como um conjunto unitário, opondo-se simbolicamente ao conjunto (neste sentido também unitário) dos elementos modernistas. Esta, portanto, uma parte importante das *descobertas arqueológicas* empreendidas no decorrer da pesquisa.

FOR AUTHORS ONLY

Nas figuras a seguir, podemos observar uma quantidade expressiva de exemplos deste Patrimônio, que demonstra não somente sua diversidade estilística, mas igualmente a dispersão dos exemplos pela cidade, o que faz com que a presença patrimonial exerça sua influência de maneira ampla, por todo o conjunto urbano (figs. 8.2.7 a 8.2.39). Evidentemente, não se trata de apresentar aqui um catálogo de edificações patrimoniais da cidade – esta tarefa seria impossível nos limites desta tese, exatamente pela enorme quantidade de exemplos. Também não se trata de apresentar os edifícios mais importantes, mais conhecidos ou que se enquadram nos modelos classificatórios convencionais (as 'obras-testemunho' de algum estilo ou período). Antes, trata-se justamente do oposto: mostrar a profusão de exemplos, alguns banais, outros grandiosos; alguns profanos, outros religiosos; alguns que conservam inalteradas suas características originais, outros que sofreram adaptações para comportar usos hodiernos, ou se adequar a exigências da legislação, etc.

Fig. 8.2.7 - Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

FOR AUTHOR USE ONLY

Fig. 8.2.8 - Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

Fig. 8.2.9 - Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

Fig. 8.2.10 - Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

Fig. 8.2.11 - Nova York, Brooklyn.
Foto do autor.

Fig. 8.2.12 - Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

Fig. 8.2.13 - Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

Fig. 8.2.14 - Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

Fig. 8.2.15 - Nova York, Brooklyn.
Foto do autor

FOR AUTHOR USE

Fig. 8.2.16 - Nova York, Brooklyn.
Foto do autor

Fig. 8.2.17 - Nova York, Brooklyn.
Foto do autor

FOR AUTHOR USE ONLY

Fig. 8.2.18 - Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

Fig. 8.2.19 - Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

FOR AUTHOR USE ONLY

Fig. 8.2.20 - Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

Fig. 8.2.21 - Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

Fig. 8.2.22 - Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

FOR AUTHOR USE

Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

FOR AUTHOR

Fig. 8.2.24 - Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

Fig. 8.2.25 - Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

FOR AUTHOR USE

Fig. 8.2.26 - Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

Fig. 8.2.27 - Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

Fig. 8.2.28 - Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

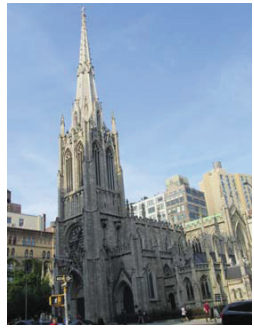


Fig. 8.2.29 - Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

Fig. 8.2.30 - Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

Fig. 8.2.31 - Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

Fig. 8.2.32 - Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

FOR AUTHOR USE

Fig. 8.2.33 - Nova York, Manhattam.
Foto do auto

Fig. 8.2.34 - Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

Fig. 8.2.35 - Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

Fig. 8.2.36 - Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

FOR AUTHOR

Fig. 8.2.37 - Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

Fig. 8.2.38 - Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

Fig. 8.2.39 – Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

Seria redundante, até enfadonho, continuar com exemplos do mesmo tipo, pois consideramos que os já mostrados são suficientes para demonstrar nosso ponto: Nova York não é uma '*cidade modernista*'. Qualquer observador isento pode constatá-lo. O interessante é perceber que, entre os exemplos mostrados, há diversas escalas, diversos usos, diversos graus de adaptação ou conservação; sua observação permite perceber que não há incompatibilidade entre os prédios concebidos segundo critérios formais anteriores ao estabelecimento das funções que hoje abrigam, ou nos quais originalmente estavam ausentes características consideradas hoje como necessárias (funcional ou tecnicamente), e os usos hodiernos. Ao contrário: frutos de concepções menos baseadas em uma rigidez tecnicista ou em exclusão estética e, em geral, ciosas e respeitosas em relação ao convívio com as tradições precedentes, além de intrinsecamente ligadas a uma concepção de mundo segundo a qual o ser humano era o centro dos interesses e critério último da conveniência e da utilidade, estas edificações convivem extremamente bem com os usuários, o entorno e os demais edifícios, além de possibilitarem, pelo menos até certo ponto, intervenções atualizantes sem, necessariamente[4], perderem algo de seu caráter ou de suas qualidades.

FOR AUTHOR USE ONLY

Ainda considerando os edifícios não modernistas, devemos lembrar também que Nova York não se constitui apenas de grandes edificações ou de arranha-céus, embora estes sejam bastante freqüentes, mas concentrados em algumas áreas específicas – a maior parte em Manhattam, especialmente ao sul do Central Park. Há uma grande quantidade de edificações menores, mais prosaicas, que contribuem para *humanizar* o caráter da cidade, através não apenas de sua escala, mais afeita à escala humana, mas igualmente através de seu aspecto destituído de pretensão, de sua inserção quase imperceptível no contexto da cidade, como que mimetizadas à enorme diversidade de formas

[4] Isto quando as intervenções, em geral por seu caráter de transformação em algo próximo dos preceitos modernistas, não fazem com que os prédios sejam descaracterizados a tal ponto que seu sentido geral original seja não apenas pervertido como, inclusive, possa chegar a se transformar em seu oposto. Assim, por exemplo, a introdução das redes de energia elétrica nos prédios que precedem esta invenção não acarreta, por si mesma, uma degradação simbólica naqueles; a transformação de uma malha urbana anterior à invenção do automóvel, com a prática de abrir novas ruas e alargar ou retificar as existentes para acomodar o tráfego dos veículos automotores, por outro lado, frequentemente degrada simbolicamente o ambiente urbano das cidades que passam por estes processos.

não mutuamente excludentes[5] que compõem o panorama urbano (figs. 8.2.40 a 8.2.44):

Fig. 8.2.40 – Nova York, Queens.
Foto do autor.

Fig. 8.2.41 – Nova York, Brooklyn.
Foto do autor.

[5] Como veremos mais adiante, uma das características que colocam as edificações modernistas em posição de insustentabilidade simbólica é precisamente sua postura excludente e (metaforicamente) 'individualista', segundo a qual cada edifício se insere no contexto urbano sem levar em consideração os demais elementos componentes do ambiente, e até mesmo negando-os ativamente.

Fig. 8.2.42 – Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

Fig. 8.2.43 – Nova York, Queens.
Foto do autor.

Fig. 8.2.44 – Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

Esta amostragem não seria honesta, no entanto, se pretendesse mostrar uma Nova York destituída de sua enorme massa de edifícios modernistas. Eles não apenas são muitos, mas constituem conjuntos que, em determinados casos, realmente compõem uma paisagem urbana modernista, ainda que parcial. Para os modernistas, que pretendem, por princípio, negar tudo que os antecedeu, assim como negar um caráter verdadeiramente cívico em sua inserção urbana, a constituição destes conjuntos, assim como de partes do skyline e da paisagem geral, parece justificar um esquecimento voluntário das demais partes; na construção das imagens públicas dominadas pela visão modernista, só estas partes interessam e são destacadas. Isto não faz, no entanto, com que elas sejam, de fato, menores nem menos significativas do que elas realmente são – apenas destacamos a parcialidade desta visão.

Há poucos conjuntos unitariamente modernistas na cidade, em geral localizados em áreas cujo desenvolvimento se deu de maneira bastante condicionada por alguns fatores específicos: a exploração de partes do tecido urbano antes ocupados por elementos cuja presença impunha uma característica peculiar (como, por exemplo, a atual Park Avenue, anteriormente uma área ocupada pelos trilhos da ferrovia, desenvolvida nos moldes atuais ao longo do século XX); a ocupação de áreas onde antes não havia edificações (áreas costeiras aterradas, áreas rurais, etc.); a substituição de edificações antigas por novas, na chamada 'modernização' da cidade. Vejamos alguns exemplos (figs. 8.2.45 a 8.2.64):

FOR AUTHOR USE ONLY

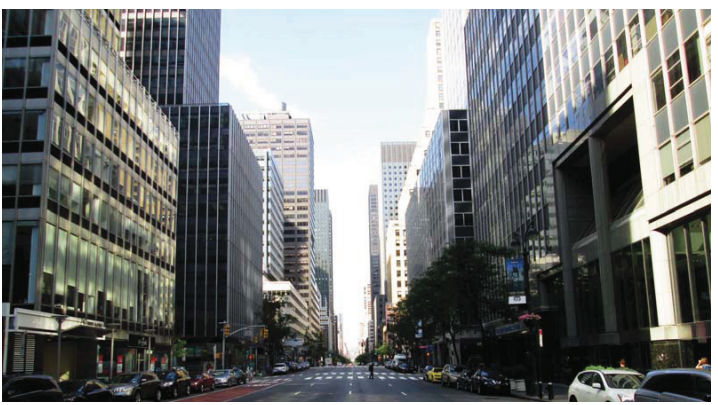


Fig. 8.2.45 – Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

Fig. 8.2.46 – Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

FOR AUTHOR USE ONLY

Fig. 8.2.47 – Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

Fig. 8.2.48 – Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

Fig. 8.2.49 – Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

Fig. 8.2.50 – Nova York, Manhattam.
Sendo sua arquitetura 'quase nada', os edifícios modernistas se prestam muito bem à função de suportes para publicidade. No caso inverso, trata-se de esconder as fachadas não modernistas, para que não 'destoem' do conjunto.
Foto do autor.

FOR AUTHOR USE ONLY

Fig. 8.2.51 – Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

Fig. 8.2.52 – Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

Fig. 8.2.53 – Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

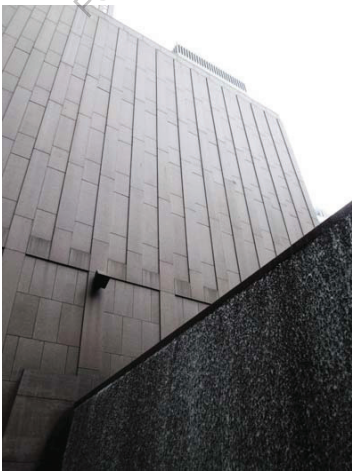


Fig. 8.2.54 – Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

Fig. 8.2.55 – Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

FOR AUTHOR USE

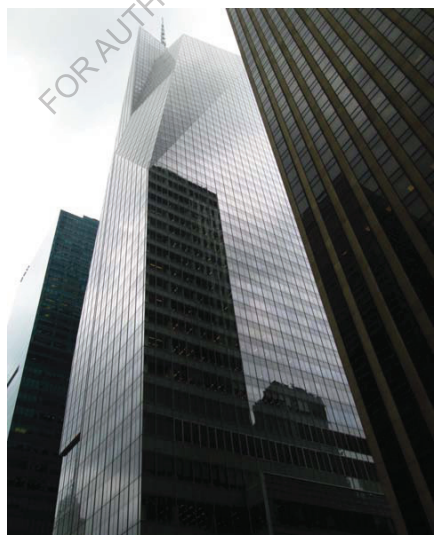


Fig. 8.2.56 – Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

Fig. 8.2.57 – Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

Fig. 8.2.58 – Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

FOR ACADEMIC USE ONLY

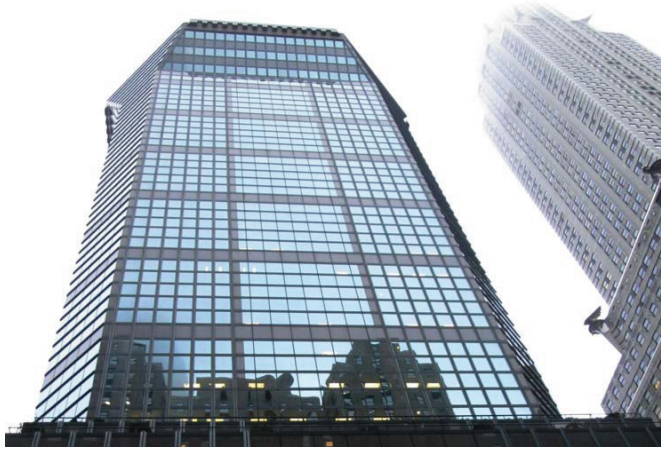


Fig. 8.2.59 – Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

Fig. 8.2.60 – Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

Fig. 8.2.61 – Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

FOR AUTHOR USE ONLY

Fig. 8.2.62 – Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

Fig. 8.2.63 – Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

AUTHOR COPY

Fig. 8.2.64 – Nova York, Queens.
Foto do autor.

A ruptura formal não poderia ficar mais óbvia e explícita; a postura, apenas parcialmente estética, de criar formas arquitetônicas desligadas de seu entorno e desprovidas de qualquer relação com a tradição[6], se revela em sua inteireza mediante a simples observação. O modernismo assume um posicionamento perante as questões conceituais que embasam as decisões formais que é um matiz definidor das mentalidades; assim, determinadas ações 'estéticas' que em outras épocas (todas as épocas anteriores) seriam rejeitadas como absurdas ou ultrajantes passam a fazer parte do repertório comum e corrente. Não apenas os edifícios são concebidos segundo um modelo que contraria o senso estético comum e arraigado nas tradições, mas todos os ambientes[7] são, a partir da definição formal dos edifícios, influenciados por este modelo, de modo que certas intervenções 'artísticas' se tornam possíveis e, até certo ponto aceitas. É o caso da escultura mostrada na figura 8.2.65 – localizada no espaço semi-público defronte ao Edifício Seagram[8]:

Fig. 8.2.65 – Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

[6] Como se pode observar no capítulo 4, as referências a supostas ligações da arquitetura moderna com aspectos da tradição não passam de falácias baseadas no princípio de confundir conceitos e interpretações de modo a dificultar – até impedir – os julgamentos hodiernos, com o objetivo de retirar, simbolicamente, do modernismo a pecha da ruptura que, de fato, constitui o núcleo central de suas propostas programáticas e formais.
[7] É importante lembrar que, mesmo quando exibimos imagens de edifícios isolados, nosso foco permanece nas configurações dos ambientes urbanos. As imagens dos edifícios servem como ilustrações de nossas descobertas arqueológicas, mas importam apenas enquanto elementos constituintes de conjuntos urbanos, para os quais intencionamos proporcionar ferramentas interpretativas úteis à definição dos princípios de gestão.
[8] A pequena praça, à época sem escultura, foi imortalizada por William White (2010), mas este sensacional e sensível estudo enfoca outros aspectos que não a forma arquitetônica, e não analisa a postura estética modernista.

Com características que colocam a obra, evidentemente, no contexto da Arte Moderna[9], esta intervenção urbana foi classificada (em uma conversa informal) pelo vendedor de sucos da barraquinha em frente, como 'um monte de fezes'[10], o que coincide exatamente com a impressão causada no pesquisador. Mas, críticas de arte e gostos pessoais à parte, o que importa aqui é que o ambiente do entorno propiciou uma 'licença estética' para este tipo de intervenção, improvável em determinados ambientes urbanos, a não ser a custa de escândalo, eventualmente com intenções provocativas. Pois o edifício do qual a praça faz parte e serve de complemento é, por si só, um manifesto da postura modernista em relação à forma arquitetônica (fig. 8.2.66):

Fig. 8.2.66 – Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

[9] No sentido lato, conforme explicam os no capítulo 3.
[10] 'Estrume' é uma forma eufemizada, que designa o mesmo que o vendedor disse com termos menos polidos.

Embora o prédio seja bastante conhecido, vale anotar aqui algumas características formais que interessam à nossa interpretação, como o fato de que as janelas não possuem nenhum dispositivo de abertura, de modo que o isolamento em relação ao entorno é imposto pela própria arquitetura, de maneira quase paradoxal; da mesma forma, a intenção de manter a estrutura escondida sob uma fachada 'livre' se torna quase uma caricatura, à medida que os vidros permitem enxergar as partes estruturais através das janelas (fig. 8.2.67):

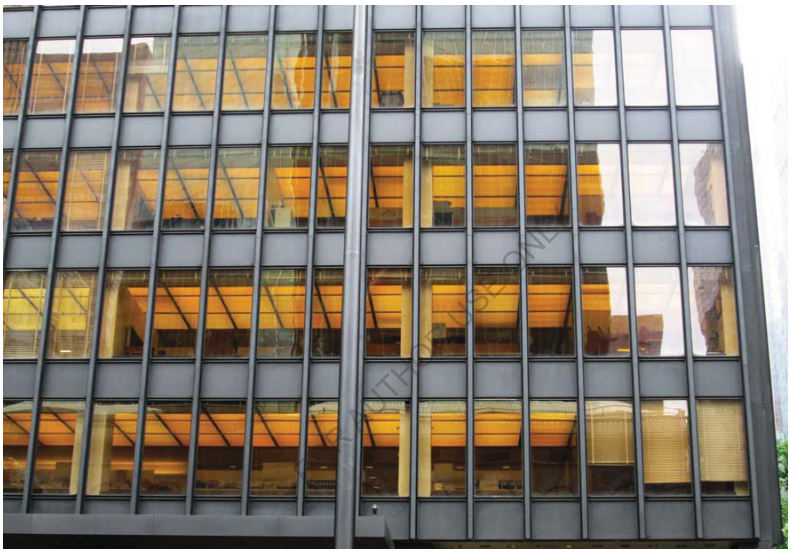


Fig. 8.2.67 – Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

O fato de que a malha estrutural (visível, afinal) não coincida com a modulação da fachada coloca as justificativas pseudo-funcionais deste tipo de abordagem sob uma suspeição imediata, revelando um 'fachadismo' que não condiz com a argumentação modernista e expondo as inconsistências destes discursos: o que importa, enfim, é mesmo a aparência – conclusão reforçada pela imposição do arquiteto, à época da inauguração, estabelecendo apenas três posições possíveis para as cortinas, de modo a manter uma aparência de unidade formal (WOLFE, 1990).

De todo modo, mais interessante do que a observação dos exemplos separados de não-modernistas e modernistas será a observação de conjuntos nos quais co-existam edifícios dos dois tipos, pois aí a influência de cada tipo sobre o resultado final se tornará mais clara (figs. 8.2.68 a 8.2.83):

Fig. 8.2.68 – Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

Fig. 8.2.69 – Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

Fig. 8.2.70 – Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

Fig. 8.2.71 – Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

Fig. 8.2.72 – Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

Fig. 8.2.73 – Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

FOR AUTHOR USE

Fig. 8.2.74 – Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

Fig. 8.2.75 – Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

FOR AUTHOR USE ONLY

Fig. 8.2.76 – Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

Fig. 8.2.77 – Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

FOR AUTHOR REVIEW

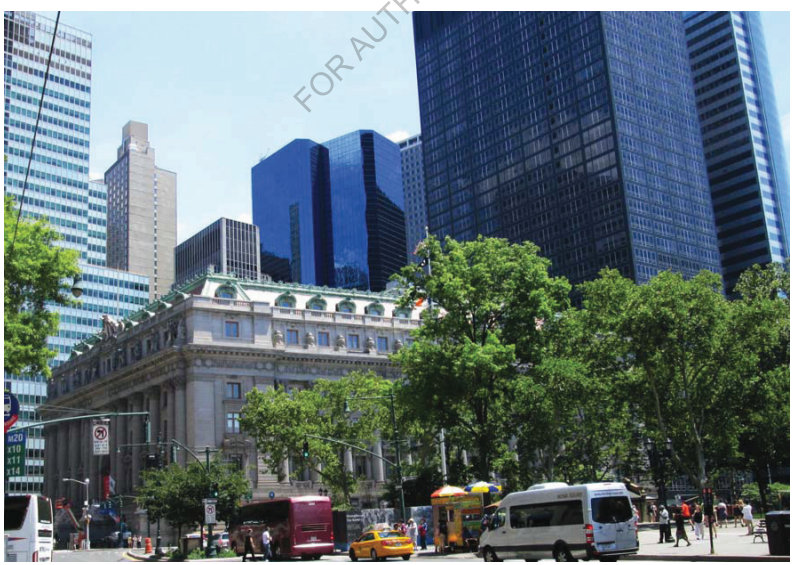


Fig. 8.2.78 – Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

Fig. 8.2.79 – Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

Fig. 8.2.80 – Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

Fig. 8.2.81 – Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

Fig. 8.2.82 – Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

Fig. 8.2.83 – Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

Ao observar estas imagens, não há como não perceber a incompatibilidade, não apenas das formas, mas igualmente das posturas, entre as arquiteturas de antes e depois do modernismo. Não apenas os edifícios modernistas expressam uma opção individualista (ARNHEIM, 1988, p. 170.) e monológica, mas também sua presença carrega consigo uma arrogante afirmação tácita de superioridade[11], pois para abandonar voluntariamente milênios de tradição, é de se esperar que tenha sido descoberta a solução definitiva, que suplanta os limites do conhecimento e da ação que haviam definido os contornos formais dos espaços urbanos característicos da civilização ocidental. Esta suposta superioridade se manifesta através de uma ampliação dimensional igualmente sem precedentes[12], possibilitada por algumas conquistas tecnológicas mas, igualmente, buscada como manifestação de uma dominação simbólica, frequentemente matizada por características fortemente opressoras.

A superioridade, afinal, poderia ter sido demonstrada com a definição de panoramas urbanos modernistas; no entanto, estes panoramas, confrontados com os seus opostos, revelam exatamente o contrário, como não puderam deixar de notar alguns dos próprios artífices desta transformação e seus apologistas:

FOR AUTHORIST ONLY

> Temos ainda perante os olhos a unidade de ambiente e de cultura que existia nos tempos antigos. Sentimos que nossos tempos perderam essa unidade, que a enfermidade de nosso atual ambiente caótico, sua desordem e **sua feiúra frequentemente desoladora dependem de nosso fracasso** em colocar as necessidades humanas fundamentais acima das exigências econômicas e industriais...
> Se olhamos para o passado, descobrimos, pelo contrário, que era evidente um denominador comum entre a variedade das expressões individuais. Walter Gropius (citado em BENEVOLO, 2001, p. 741), grifo nosso.

O que surpreende é que os chamados 'mestres' modernistas, defrontados com uma realidade que não podem deixar de perceber como negativa e feia, não sejam capazes de realizar o movimento cognitivo seguinte, e admitir que a situação crítica que apontam deriva precisamente daquilo que eles mesmos propuseram e executaram, e da qual obtiveram imensos lucros

[11] As obras de Jeanneret-Gris são pródigas em demonstrações deste desejo de superioridade; ver, p.ex., JEANNERET-GRIS, 1977.
[12] Evidentemente, existiram edificações verdadeiramente gigantescas na antiguidade, mas este gigantismo era mais uma exceção, ligado a manifestações simbólicas específicas, e não caracterizava a forma das cidades convencionais (MUMFORD, 1961).

econômicos e simbólicos. Obrigados, pela quase onipresença modernista, a viver em ambientes definidos segundo as normas que eles criaram, se vêem encurralados num mundo criado à imagem de suas mentalidades, e lamentam os resultados como se não tivessem nada a ver com sua existência. Os apologistas, como Benevolo, apontam a 'lucidez' dos antigos 'mestres' ao detectarem a (de todo evidente) falta de qualidade das soluções formais presentes nas cidades, e insistem[13] em que a possível falha esteja no fato de que o modernismo não tenha sido implantado na íntegra, tendo sofrido deturpações e hibridizações, e que a ausência de unidade formal seja a culpada pelo 'caos' visual das cidades contemporâneas... Ou seja, o diagnóstico que eles oferecem é de que nosso mundo precisaria de mais modernismo, como um médico que receitasse, como antídoto para um envenenamento, mais altas doses da mesma substância que causou o problema.

Desta forma, os edifícios modernistas, excludentes e opressores, representam de maneira bastante clara uma força que diminui a sustentabilidade simbólica dos ambientes, pois sua presença não contribui para harmonizar as relações nem constituir ambientes urbanos nos quais a presença humana seja valorizada em suas características mais fundamentais, que são o equilíbrio psíquico e o bem-estar emocional (ver a respeito ULRICH, 1994; 2006, entre outros).

FOR AUTHOR USE ONLY

No entanto, na ordem dos fenômenos simbólicos, demonstrações de força física não significam, necessariamente, superioridade. Como contraponto à agressiva inserção dos arranha-céus modernistas, podemos observar o exemplo da Grand Central Station, originalmente um edifício que se destacava na paisagem circundante (BELLE and LEIGHTON, 2000) e que, gradualmente, se viu cercado por enormes prédios modernistas[14] (figs. 8.2.84 e 8.2.85).

[13] Aqueles que desejarem aplicar aqui conceitos psicologistas poderão facilmente reconhecer o fenômeno da 'negação' (FREUD, 2014).

[14] Havia um conjunto de prédios que era chamado de Terminal City, pois cercavam a estação e estavam a ela conectados por túneis e passagens, e também porque formavam (ou pretendiam formar) um conjunto mais ou menos coerente em termos de estilo. Até o final da Segunda Guerra Mundial, as edificações da região foram construídas em estilos variados, do Beaux-arts ao Art Déco, mas a partir de então passou a predominar o estilo Moderno, sendo que entre 1952 e 1979 15 grandes prédios Beaux-arts da Terminal City foram substituídos por edifícios modernistas, alterando significativamente a paisagem (BELLE e LEIGHTON, 2000; HOWARD, 2011).

Dotado de características arquitetônicas bastante específicas, com a grandiosidade e o detalhamento de seus acabamentos definindo um caráter que emprestava um ar de *glamour* e encantamento às próprias viagens de trem que ali tinham seu ponto inicial ou final, o edifício ganhou um papel de destaque no imaginário popular da cidade.

Fig. 8.2.84 – Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

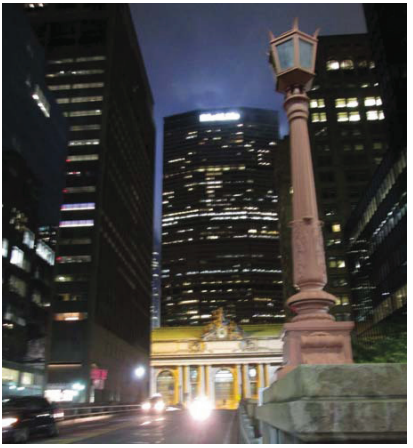


Fig. 8.2.85 – Nova York, Manhattam.
Foto do autor.

Assim, conquistado um lugar de destaque na paisagem simbólica da cidade, ao mesmo tempo em que os modernistas e os modernizadores planejavam a destruição do (então tornado pequeno) edifício (fig. 8.2.86), muitos cidadãos se engajaram ativamente na luta pela sua preservação, finalmente obtida (o que, infelizmente, não ocorreu em relação ao edifício da Penn Station, demolido em 1963 para dar lugar a edifícios modernistas de qualidade abaixo de duvidosa[15] - demolição que serviu de alerta para que houvesse mobilização pela preservação da Grand Central, e que, atualmente, deu origem a um movimento pela reconstrução do edifício, que comentaremos mais adiante).

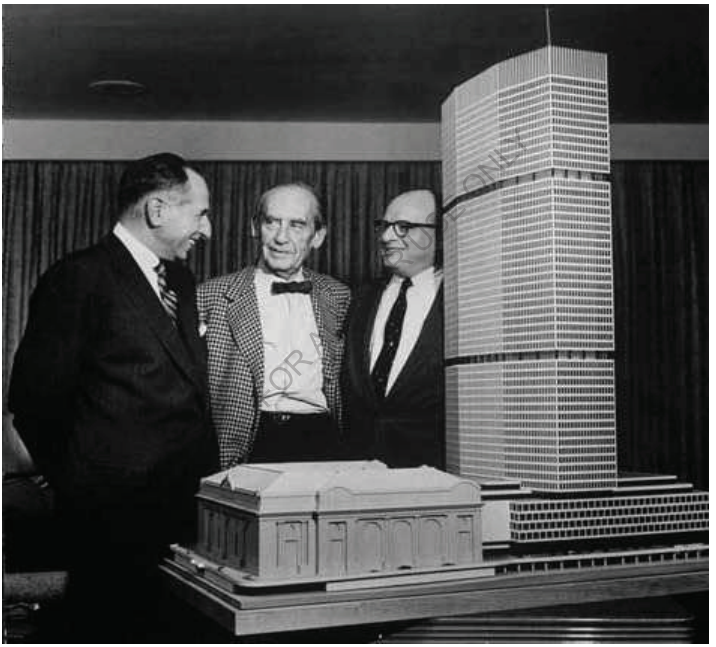


Fig. 8.2.86 – Numa foto de 1959, os arquitetos Emery Roth e Walter Gropius, acompanhados do empreendedor Erwin Wolfson, observam uma maquete do que viria a ser o Pan Am Building (hoje MetLife Building), ao lado da Grand Central Station.
Fonte: New York Transit Museum.

A atitude sorridente e triunfante dos envolvidos na construção do Pan-Am Building, que vemos na foto acima, não foi suficiente para que seu

[15] 'One entered the city like a god; one scuttles in now like a rat'. Vicent Scully, citado em: www.rebuildpennstation.org.

empreendimento obtivesse uma fortuna crítica positiva (descontados os esforços dos apologistas de plantão), nem conseguiu diminuir o prestígio da velha estação, não apenas entre usuários e turistas em geral, mas igualmente entre intelectuais e críticos (os não comprometidos com a causa modernista, evidentemente).

Os efeitos deletérios na paisagem causado pelos prédios modernistas podem ser, ao menos em parte, contrabalançados por um pequeno (relativamente) edifício de forte carga simbólica. A Grand Central Station consegue ser um marco na paisagem mesmo com a agressiva presença dos arranha-céus modernos. E a relatividade da agressividade simbólica pode ser verificada quando, sob outro ângulo, se vê a GCS em frente ao Chrysler Building (figura 8.2.87) que, mesmo sendo enorme, não impõe sua presença com o sentido de eliminação simbólica de tudo que se lhe contrapõe.

FOR USE ONLY

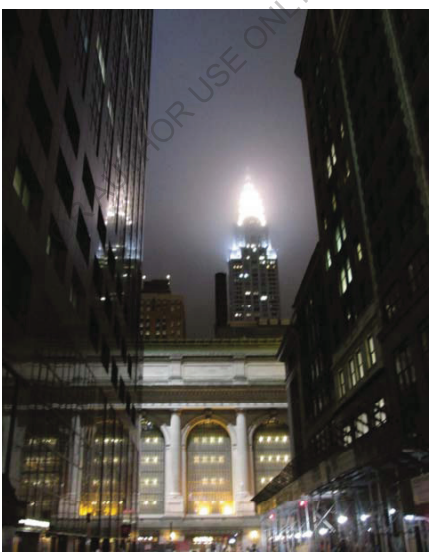


Fig. 8.2.87 – A GCS e o Chrysler Building.
A violência simbólica vai muito além de uma questão de tamanho.
Foto do autor.

Vale a pena observar ainda sob outro ângulo, no qual se pode observar a GCS, o Chrysler e algum edifício moderno (figura 8.2.88). Nota-se que a

questão da violência simbólica vai muito além de uma questão de escala, pois enquanto as formas anteriores ao modernismo guardavam entre si relações que também se relacionavam com o ser humano (ver capítulo sobre as características distintivas da Arquitetura Moderna), o modernismo é impositivo e excludente.

Também na figura 8.2.89 se pode notar o mesmo efeito de violência simbólica; o Chrysler, em meio aos arranha-céus modernistas, embora tenha dimensões enormes, causa um efeito simbólico em tudo diferente. Enquanto o primeiro transmite, para além do poderio econômico e tecnológico associado aos grandes edifícios, uma sensação de ligação e afinidade com a cidade e a humanidade que convive com ele, os outros transmitem indiferença, dominação simbólica pura e simples. Não é à toa que o poderio econômico americano da segunda metade do século XX associou sua imagem a estes edifícios.

FOR AUTHOR USE ONLY

Figura 8.2.88:
A GCS, tendo ao fundo um hotel modernista e o Chrysler Building.

Figura 8.2.89:
O Chrysler Building em meio aos Modernos. A relação de tamanho não é diretamente proporcional ao efeito simbólico.
Foto do autor.

FOR AUTHOR USE ONLY

Fica claro o quanto a forma arquitetônica é responsável pelos diferentes efeitos simbólicos; enquanto as formas tradicionais (mesmo aplicadas a grandes edifícios) estabelecem uma série de relações que correspondiam a diversos estados psicológicos humanos que tendem ao equilíbrio (mesmo que dinâmico) e também à fruição do ambiente, os modernos estabelecem uma relação de brutalidade impositiva: nada deve haver para além do que eles afirmam tão peremptoriamente, nada deve permanecer além de seu poder insensível. Felizmente o projeto destruidor dos modernistas não se concretizou plenamente, e os edifícios que restaram de outras épocas dão testemunho desta diferença. Na figura 8.2.90 vemos o MetLife por detrás do edifício New York Central, e fica clara a diferença de postura e de efeito. O gigante NYC, mesmo apequenado diante da brutalidade do MetLife, ainda dá seu testemunho sobre o que poderia ser outra modernidade.

Figura 8.2.90:
O edifício New York Central frente à brutalidade do MetLife.
Foto do autor.

FOR AUTHOR USE ONLY

E não custa lembrar que esta leitura que imputa brutalidade aos modernistas não é gratuita; bastaria citar a corrente brutalista dos próprios modernistas, mas temos depoimentos bastante específicos de modernistas a respeito. Na época em que empreendedores tentavam substituir a GCS por alguma enormidade modernista, vários arquitetos ligados às forças dominantes tentavam vender seus projetos. Neste contexto, Marcel Breuer, que elaborou várias propostas de triste lembrança (BELLE e LEIGHTON, 2000) declarou para a revista *Architectural Forum:*

> Good contemporary architecture stands up against the great creations of the past. Any 'cultural' or 'local patriotic' hampering of free development of contemporary architecture is dangerous (1954, grifo nosso).

8.3 – Roma

Solo a Roma ci si può preparare a comprendere Roma.
Goethe.

A importância de Roma para qualquer estudo sobre o fenômeno urbano não pode ser superestimada. No entanto, a 'cidade eterna' tem características que não fazem dela a melhor ou mais bonita cidade existente; a maior parte destas características nada tem a ver com o imenso patrimônio construído acumulado ao longo dos últimos milênios, e sim com as alterações e acréscimos que foram realizados durante o último século. Tanto o 'planejamento urbano' quanto a arquitetura realizada segundo os critérios elaborados no século XX (*razionalismo*, 'classicismo' fascista, modernismo, pós-modernismo) foram responsáveis por substituir, descaracterizar, confrontar e vilipendiar um Patrimônio que é um repositório de conhecimentos a respeito da sabedoria em edificar e urbanizar, mesmo quando se trata de experiências não totalmente bem sucedidas. Mesmo as ruínas da cidade, que continuam sendo visitadas e admiradas, têm um papel na preservação destes conhecimentos e em sua disponibilização para as novas gerações.

Foi precisamente a experiência direta de Argan na administração pública da cidade, vivenciando suas contradições e desafios, que possibilitou que este importante historiador, antes um apologista do modernismo, pudesse compreender os efeitos deletérios desta corrente ideológica sobre os ambientes construídos, fazendo com que o eminente intelectual registrasse uma revisão de suas crenças (ARGAN, 1998).

Existe uma extensa literatura que abrange muito do que pode ser dito sobre Roma[1], e por isso não nos deteremos a elaborar uma extensa exposição sobre a cidade; nos concentraremos em alguns exemplos daquilo que podemos aprender com ela, além das referências que já fizemos neste trabalho (especialmente no capítulo 4).

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] Apenas para citar alguns trabalhos: MORITZ, 2008; FRIEDLAENDER, 1954; BORNECQUE, 1976; BAILEY, 1992; CECCATO, 2000.

8.3.1 - A Piazza de S. Ignazio

A Piazza de S. Ignazio traz em si os sinais de uma convivência entre diferentes sistemas simbólicos na qual não existe um confronto, mas o sistema simbólico mais recente faz referência ao sistema previamente existente, de maneira quase reverente. Na figura 8.3.1 vemos a configuração do espaço antes de ser transformado para comportar a Piazza hoje existente:

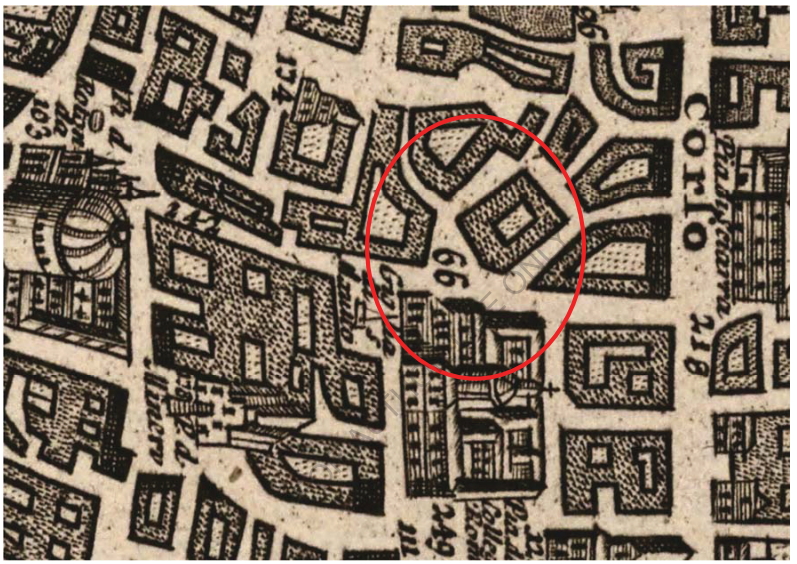


Figura 8.3.1 – Roma. Detalhe do mapa de John Senex, 1721,
com destaque para a Piazza de S. Ignazio antes da renovação.
Fonte: David Rumsey Map Collection.

A Igreja atual foi construída em 1626, substituindo outra menor que havia no local. Em 1728 (ROMA060608, 2018) alguns edifícios do entorno da Igreja foram demolidos, dando lugar não apenas à Piazza, mas compondo, com sua forma peculiar, um ambiente que parece abraçar a igreja (fig. 8.3.2).

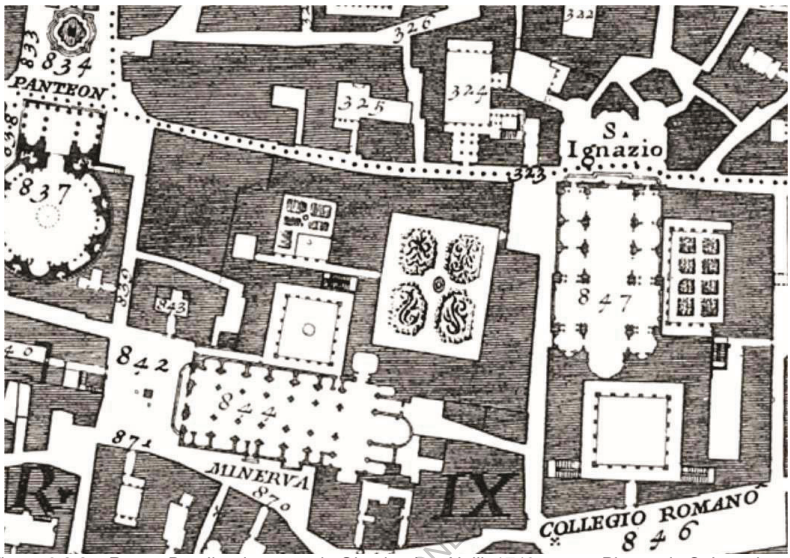


Figura 8.3.2 – Roma. Detalhe do mapa de Giambattista Nolli, 1748, com a Piazza de S. Ignazio
Fonte: David Rumsey Map Collection.

Os mapas são insuficientes para demonstrar o quanto a forma arquitetônica é importante na definição do ambiente simbólico do local. Vejamos:

Figura 8.3.3:
Roma. Detalhe dos edifícios que compõem a Piazza S. Ignazio.
Foto do autor.

Figura 8.3.4 – Roma. Vista aérea da Piazza S. Ignazio.
Os edifícios recuados dando lugar à praça e reverenciando a Igreja.
Fonte: Google Earth.

FOR AUTHOR USE ONLY

O que podemos observar é que, embora construídos em um 'estilo' arquitetônico (ver capítulo 5) diferente do da Igreja, com cerca de um século separando a construção de ambos, os edifícios do século 18 não apenas reverenciam a Igreja com sua forma que faz referência à existência daquela, mas também dedicam espaço ao uso público, recuando em relação ao alinhamento anterior. Os sistemas simbólicos diferem, não há concessões nem referências diretas ao estilo da Igreja; porém, ao invés de um confronto simbólico, estabelece-se o respeito ao já existente e ainda às pessoas que freqüentam o local (GEHL, 2013), sejam elas usuárias do espaço interno da igreja, sejam apenas transeuntes.

É uma demonstração da postura contrária à que viria a ser consolidada pelo modernismo, segundo a qual a diferença deve ser exacerbada e confrontatória.

8.3.2 - A Igreja de Sant'Ivo alla Sapienza.

Um outro caso de interesse, e que demonstra o quanto a postura de não confrontação pode não apenas ser rica de significados, mas, igualmente, enriquecedora dos espaços nos quais é aplicada, é a Igreja de Sant'Ivo alla Sapienza, de Borromini. Obrigado a trabalhar em um lote de dimensões

restritas, situado entre outros corpos e defronte a um pátio já edificados (figura 8.3.5), o arquiteto não apenas respeita o existente como ainda lhe acrescenta um elevado valor estético e funcional – a fachada principal da Igreja, voltada para um pátio interno que já existia (figura 8.3.6), tem tal força simbólica que, ao invés de resultar numa representação das restrições impostas, transforma simbolicamente as forças, fazendo do pátio interno um espaço 'externo' de pleno direito, rompendo com uma tradição (a do quarteirão perimetralmente fechado)[2], mas sem uma contradição ou um confronto, apenas pela demonstração de uma solução de excelência, capaz de reverenciar o existente ao mesmo tempo em que aporta novas possibilidades de uso e interpretação dos espaços, fazendo avançar a Arquitetura e o Urbanismo através de um acréscimo harmônico e verdadeiramente evolutivo (note-se a diferença de postura em relação, por exemplo, ao caso do Museu dell'Ara Pacis, citado no capítulo 5).

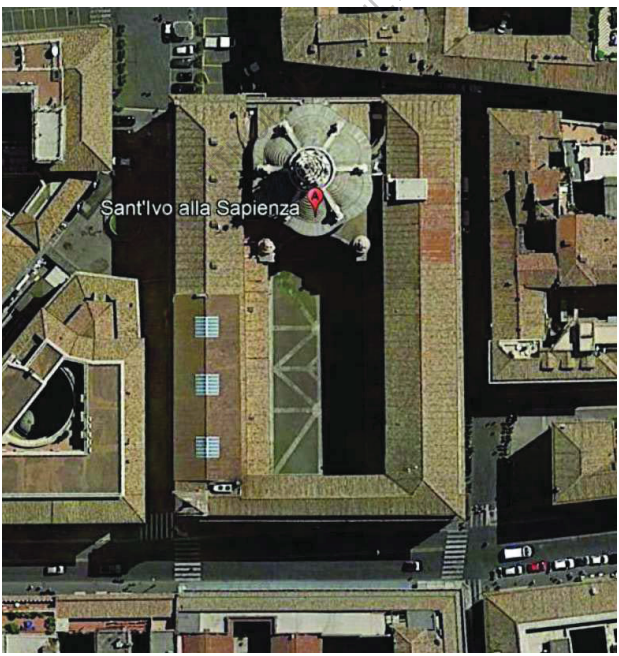


Figura 8.3.5 – Roma. Vista aérea da Igreja de Sant'Ivo Alla Sapienza.
Fonte: Google Earth.

[2] Devemos muito desta análise às observações argutas e pertinentes do Prof. Nicola Marzot.

Figura 8.3.6 – Roma. Igreja de Sant'Ivo Alla Sapienza, vista do pátio.
Foto do autor.

A força simbólica da obra é tanta que um observador pode ser levado a pensar que o pátio lhe é subalterno, embora a Igreja tenha sido construída para complementar aquele (figura 8.3.7).

FOR AUTHOR USE ONLY

Figura 8.3.7 – Roma. O pátio da Sapienza, visto da Igreja.
Foto do autor.

8.4 – Ferrara.

Se há algo que caracteriza a cidade de Ferrara é a consistência e coerência dos sistemas simbólicos que compõem seu Centro Histórico (figuras 8.4.1 a 8.4.17); embora nem toda a área compreendida dentro das antigas muralhas seja absolutamente uniforme estilisticamente, a maior parte das adições e alterações realizadas no século XX está compreendida em dois grandes grupos: aquelas que procuraram uma integração ao conjunto existente, através do uso de soluções formais inspiradas nas formas históricas, (figura 8.4.18) e aquelas que, mesmo utilizando soluções formais discordantes em relação ao conjunto histórico, se mantiveram em uma posição simbolicamente subalterna em relação a este (seja por decisão voluntária ou por imposições legais ou culturais, etc.) (figuras 8.4.19 a 8.4.)

COPY AUTHOR USE ONLY

Figura 8.4.1 – Ferrara.
Foto do autor.

Figura 8.4.2 – Ferrara.
Foto do autor.

Figura 8.4.3 – Ferrara.
Foto do autor.

FOR AUTHOR REVIEW

Figura 8.4.4 – Ferrara.
Foto do autor.

Figura 8.4.5 – Ferrara.
Foto do autor.

Figura 8.4.6 – Ferrara.
Foto do autor.

Figura 8.4.7 – Ferrara.
Foto do autor.

Figura 8.4.8 – Ferrara.
Foto do autor.

Figura 8.4.9 – Ferrara.
Foto do autor.

Figura 8.4.10 – Ferrara.
Foto do autor.

Figura 8.4.11 – Ferrara.
Foto do autor.

FORA

Figura 8.4.12 – Ferrara.
Foto do autor.

Figura 8.4.13 – Ferrara.
Foto do autor.

Figura 8.4.14 – Ferrara.
Foto do autor.

AUTHOR USE ONLY

Figura 8.4.15 – Ferrara.
Foto do autor.

Figura 8.4.16 – Ferrara.
Foto do autor.

Figura 8.4.17 – Ferrara.
Foto do autor.

FOR AUTHOR USE ONLY

Figura 8.4.18 – Ferrara.
A residência, construída nos primeiros anos do século XXI (segundo relato da moradora), procura se integrar no conjunto histórico, através da utilização de materiais, técnicas construtivas e soluções formais tradicionais. A cidade molda consciências.
Foto do autor.

Figura 8.4.18 – Ferrara.
A obra moderna se integra ao conjunto sem grandes atritos nem graves consequências.
Foto do autor.

FOR AUTHOR USE ONLY

Figura 8.4.19 – Ferrara.
A perspectiva de um grande aproveitamento imobiliário, secundada por uma legislação laxista e uma crença em um tipo específico de 'modernização'.
Foto do autor.

Mas, aparentemente, mais grave do que o interesse imobiliário foi a mudança de mentalidade (o 'ambiente simbólico') que atingiu as cidades italianas por volta da década de 1970; enquanto nos anos 50/60 as cidades se desenvolveram num ritmo moderado, empregando soluções formais que se encontravam num meio termo entre a tradição e as novidades 'modernas' (figuras 8.4.20 e 8.4.21), a situação iria se alterar seriamente por volta da década de 1970 em diante[1].

Figura 8.4.20 – Ferrara.
Edifício do final da década de 1950, quando a prosperidade econômica já havia chegado, mas ainda não era modernista..
Foto do autor.

[1] Evidentemente, estamos usando uma linguagem hiperbólica; a transformação das cidades italianas (bem como nos outros países 'desenvolvidos') para um modelo 'moderno' começou no início do século XX. Algumas tiveram o infortúnio de terem este processo mais cedo, outras mais tarde, a depender de fatores econômicos e sociais diversos (inclusive as guerras). Foi depois da Segunda Guerra Mundial que a dominância modernista se intensificou, e foi durante a década de 1970 que o processo se consolidou, praticamente em todo o mundo. As cidades grandes, como é típico nestes casos, foram aquelas que foram atingidas mais cedo e mais intensamente pela 'modernização'. Assim, o processo que descrevemos aqui sumariamente, foi mais intenso em Roma, Milão, Torino e Bologna do que em Ferrara, cidade que conseguiu interromper a degeneração antes que fosse tarde.

Figura 8.4.20 – Ferrara.
Após a Segunda Guerra, houve um período em que as opções estéticas, condicionadas não apenas pela situação econômica, mas igualmente pelo ambiente simbólico dominante, ainda não haviam assumido as características 'modernas' que viriam passar a ter por volta dos anos 1970, quando prédios e objetos se transformaram visualmente.
Foto do autor.

A chegada à dominância de uma perspectiva 'moderna' e 'modernizante' aconteceria de uma maneira avassaladora. Uma grande prosperidade econômica, unida a um desejo de se equiparar àquilo que se fazia nas grandes cidades do mundo, iriam trazer graves consequências às cidades históricas italianas. Ferrara viveu a ameaça concreta de ter suas feições desfiguradas, quando dois grandes edifícios foram construídos nas bordas de seu centro histórico (figura 8.4.21):

FOR AUTHOR USE ONLY

Figura 8.4.20 – Ferrara.
Os famigerados 'Grataciellì'.
Foto do autor.

De todo modo, o processo foi interrompido, e não foram construídos outros edifícios altos na cidade por décadas; os que existem se encontram fora dos muros.

8.5 – Barcelona.

Depois de já termos analisado algumas cidades, devemos nos concentrar nas peculiaridades de cada uma, a fim de evitar repetições. Barcelona não poderia ficar de fora da nossa pesquisa por uma característica que a distingue de todas as demais: a presença das obras de Gaudí, que consideramos uma referência no tema da inserção – ou não – da Arquitetura contemporânea na mesma categoria interpretativa de outras manifestações culturais chamadas de 'modernas'. De fato, se queremos entender o que era considerado 'moderno' em termos de arquitetura no final do século XIX, começo do século XX, antes que Jeanneret-Gris e seus discípulos tivessem usurpado simbolicamente o termo, transformando-o na designação de um tipo específico – um estilo – de arquitetura (ver capítulos 4 e 5), devemos observar as obras de Gaudí.

O arquiteto catalão realizou uma obra notável, na qual tradição e contemporaneidade aparecem unidas por uma inventividade única; o 'modernismo' se revela através de uma inventividade livre de todas as amarras formais, mas ancorado firmemente nos conhecimentos acumulados na tradição arquitetônica ao longo dos séculos; as barreias culturais são livremente transpostas, mas sem a perda da identidade do lugar; as inovações técnicas e tecnológicas são colocadas a serviço do Homem, fazendo permanentes reverências à Natureza; o espanto e a surpresa (que permanecem até hoje) não se dão pelo choque ou pelo confronto, mas pela lição de que o Ser Humano pode se superar e contribuir, com beleza e inovação, para o enriquecimento estético e cultural do mundo que ele constrói, sem precisar negar aquilo que o antecedeu – e sem estar preso a padrões pré-estabelecidos.

Devemos, assim, iniciar nossa análise da cidade com uma vista geral, na qual alguns elementos se destacam na paisagem urbana: o Templo da sagrada família e alguns arranha-céus, cujas dimensões ultrapassam a do seu entorno imediato (figura 8.5.1):

FOR AUTHOR USE ONLY

Figura 8.5.1 – Barcelona, vista do Parque Güell.
Foto do autor.

De uma maneira similar ao que observamos em Florença, também a Sagrada família aparece de uma maneira diferente se observada de perto, no contexto dos edifícios circundantes (figura 8.5.2):

AUTHOR USE ONLY

Figura 8.5.2 – Barcelona.
A presença relativamente discreta da sagrada família no contexto da cidade.
Foto do autor.

Da mesma forma, podemos notar que outros edifícios de Gaudí, embora se destaquem por suas formas únicas, não se colocam na paisagem como agressoras simbólicas, nem dão a sensação de que pretendem se impor como as únicas válidas, ou como superiores a todos os demais edifícios da cidade. Antes, sua convivência no meio urbano é a de uma contribuição – significativa – para o enriquecimento visual do meio (figuras 8.5.3 a 8.5.5):

Figura 8.5.3 – Barcelona.
Casa Milà e edifícios adjacentes.
Foto do autor.

Figura 8.5.4 – Barcelona.
Casa Batlló e edifícios adjacentes.
Foto do autor.

No entanto, quando observamos os prédios modernistas em relação com seu entorno, constatamos que a situação é diversa: cada edifício se coloca como um fenômeno isolado, monológico, que, com sua recusa de qualquer relação com a natureza e com a História, não apenas não contribui

para a imagem geral da cidade, como ainda estabelece efeitos deletérios de longo alcance (figuras 8.5.5 a 8.5.10):

Figura 8.5.5 – Barcelona..
Foto do autor.

FOR AUTHOR USE ONLY

Figura 8.5.6 – Barcelona..
Foto do autor.

Figura 8.5.7 – Barcelona..
Foto do autor.

Figura 8.5.8 – Barcelona..
Foto do autor.

Figura 8.5.9 – Barcelona..
Foto do autor.

Figura 8.5.10 – Barcelona..
Foto do autor.

Não há como não notar o conflito simbólico e a contradição. Mas o pior acontece quando são feitos acréscimos ou adaptações em edifícios já existentes, e se manifesta a ação simbólica mais destrutiva dos prédios modernistas (figuras 8.5.11 a 8.5.13):

Figura 8.5.11 – Barcelona..
Foto do autor.

Figura 8.5.12 – Barcelona..
Foto do autor.

Figura 8.5.13 – Barcelona..
Foto do autor.

A agressão simbólica é deliberada. Imbuídos de um messianismo psicopata, os modernistas realizam seu projeto de destruição cultural de maneira insidiosa, alterando o ambiente simbólico da cidade e espalhando suas marcas (figuras 8.5.14 e 8.5.15):

Figura 8.5.14 – Barcelona..
Foto do autor.

Figura 8.5.15 – Barcelona..
Foto do autor.

Como explicar, como justificar para as novas gerações, que afluem de todo o mundo para admirar as criações de Gaudí, que o século XX não apenas conspurcou a imagem da cidade, mas que estes retângulos de concreto, vidro e metal eram tudo que os homens 'de seu tempo' conseguiam produzir sob o nome de Arquitetura, e que as autoridades governamentais contratavam estes arquitetos para construí-los na ´Pérola do Mediterrâneo', a mesma cidade que, um dia, reverenciou Gaudí como a um Santo?

8.6 – Viena.

Embora, para os propósitos da pesquisa, a imersão empírica em Viena tenha sido apenas uma rápida experiência de um dia, consideramos que não poderíamos deixar de conhecer e analisar a cidade por dois motivos: primeiro, por ter sido na qual nasceu Loos (o que levou Hundertwasser a se desculpar perante o mundo, em nome dos austríacos), arquiteto menor e semi-intelectual que, a despeito disso, foi autor de um texto que permanece como um marco dos princípios da arquitetura moderna; segundo, porque aqui começou o trabalho de Hundertwasser, primeiro como artista e ativista, depois como arquiteto (figuras 8.6.1 a 8.6.6) e, talvez ainda mais importante, '*Architectural Doctor*', como ele gostava de se intitular, devido à sua habilidade em 'curar' edifícios 'doentes' (de sua concepção modernista), transformando-os em prédios vivos, saudáveis e promotores da saúde simbólica de onde estivessem assentados (figura 8.6.7):

USE ONLY

Figura 8.6.1 – Viena:
a Hundertwasserhaus no contexto urbano.
Foto do autor.

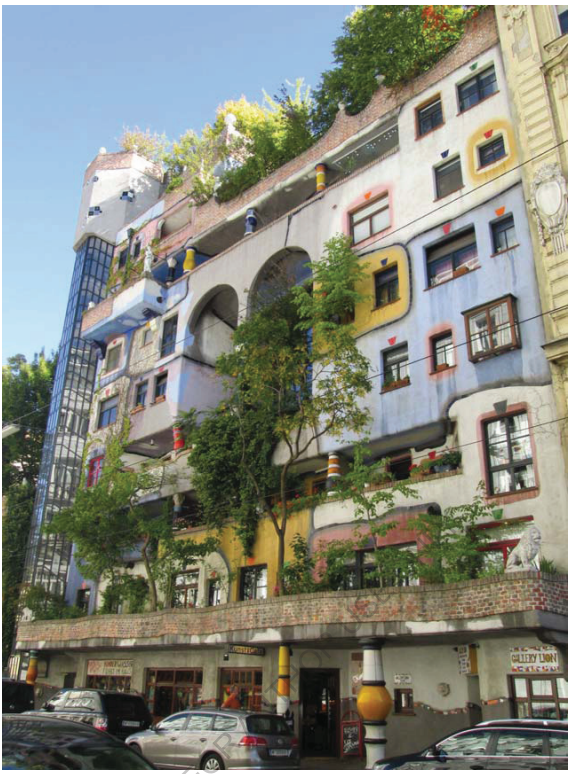


Figura 8.6.2 – Viena: a Hundertwasserhaus.
Foto do autor.

Figura 8.6.3 – Viena: a Hundertwasserhaus.
Foto do autor.

Figura 8.6.4 – Viena: a Hundertwasserhaus.
Foto do autor.

Figura 8.6.5 – Viena: a Hundertwasserhaus.
Contra qualquer idéia de 'pureza' estilística, Hundertwasser incorpora elementos formais dos antigos prédios da região à fachada do novo edifício.
Foto do autor.

Figura 8.6.6 – Viena: a entrada do Museu Hundertwasser no contexto urbano.
Foto do autor.

Figura 8.6.7 – Viena: Museu Hundertwasser.
O que havia sido um triste prédio, transformado pelo 'architectural doctor'.
Foto do autor.

A observação do Museu Hundertwasser (*Kunst Haus Wien*) se torna ainda mais interessante se compararmos a atual fachada com a original do prédio (HUNDERTWASSER, 2009). O tipo de prédio que corresponde aos ideais de Loos e os outros 'grandes' modernistas do início do século; a mesma tipologia foi largamente empregada em projetos 'sociais', favorecidos por uma política de inspiração socialista que dominou alguns países europeus após a Segunda Guerra (BENEVOLO, 2001). No entanto, não tivemos a sorte de ter muitos destes prédios reformados por Hundertwasser (figura 8.6.8):

Figura 8.6.8 – Viena.
Foto do autor.

De todo modo, como já vimos no capítulo 6, o modernismo continua sendo uma grande força simbólica, dominando o Campo e sendo permanentemente construído. Viena conta com uma grande quantidade de grandes empreendimentos imobiliários sendo construídos em sua região central, que passa por uma reestruturação patrocinada pelo poder público. vejamos alguns exemplos (figuras 8.6.9 e 8.6.10):

Figura 8.6.9 – Viena.
Novos empreendimentos modernistas, promovidos pelo poder público.
Foto do autor.

AUTHOR USE ONLY

Figura 8.6.10 – Viena.
Novos empreendimentos modernistas, promovidos pelo poder público.
Foto do autor.

Isto não causa nenhum espanto, visto que a cidade já vem sendo ocupada por construções modernistas há pelo menos 100 anos; aqui também podemos observar a tensão simbólica causada pela inserção dos prédios modernistas em contextos históricos (figuras 8.6.11 a 8.6.16):

Figura 8.6.11 – Viena.
Foto do autor.

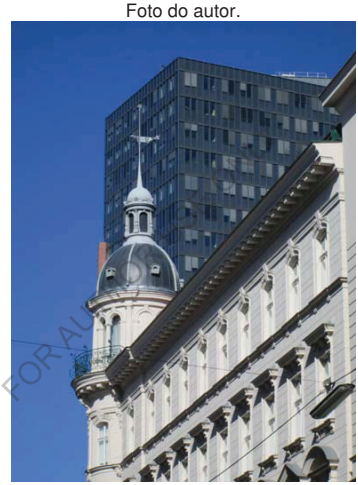


Figura 8.6.12 – Viena.
Foto do autor.

Figura 8.6.13 – Viena.
Foto do autor.

Figura 8.6.14 – Viena.
Foto do autor.

Figura 8.6.15 – Viena.
Foto do autor.

Figura 8.6.16 – Viena.
Foto do autor.

Porém, o mais importante de tudo é que a presença das obras de Hundertwasser pode ser entendida como um sinal, que nos mostra, principalmente, duas coisas:

1 – A força simbólica do Patrimônio. Nem mesmo num ambiente dominado pela mais explícita violência simbólica, no qual forças do Campo, associadas a forças políticas e econômicas, atuam deliberadamente para alterar as relações sociais e culturais consolidadas pela tradição, é possível determinar o aniquilamento dos valores patrimoniais, nem da capacidade dos elementos patrimoniais de transmitir estes valores às novas gerações (o efeito de 'reprodução', na teoria bourdieusiana); não existe uma hegemonia completa e absoluta, pelo menos enquanto formos capazes de preservar o Patrimônio nos termos da tradição[1].

Hundertwasser, contra todas as tendências dominantes e contra todo o *establishment* do Campo da Arquitetura, demonstrou que é possível beber diretamente das fontes do patrimônio, fazer reviver antigas tradições e ainda contribuir para um verdadeiro progresso da arquitetura e um enriquecimento do ambiente.

FOR AUTHOR USE ONLY

2 – A possibilidade concreta de projetarmos e realizarmos obras que, ao mesmo tempo em que prestam homenagem a Gaudí (HUNDERTWASSER, 2009), demonstram que é possível realizar versões tecnicamente mais simples de uma arquitetura igualmente ousada, criativa e bela.

As obras do arquiteto catalão são demonstrações de uma tal complexidade técnica, estética e estrutural que, por vezes, chegam a causar uma sensação de prostração, devido à incapacidade de, para as pessoas comuns, chegar a compreender como elas foram feitas, como foi possível construí-las. O ateliê – em plena atividade – da sagrada Família nos permite perceber a dificuldade enfrentada pelos continuadores da obra para seguir à altura os desígnios de Gaudí. Mesmo as mais modernas tecnologias[2] não são

[1] Ou seja, não nos termos propostos pelos modernistas, que se constituem numa usurpação dos princípios patrimoniais.
[2] Como scanners e impressoras 3D.

suficientes para dar conta de materializar fielmente um simples esboço do mestre.

Hundertwasser, no entanto, retomando os princípios *gaudianos*, realizou uma demonstração magistral de que é possível projetar e construir obras interessantes e simples, sem com isso ter de abrir mão da inventividade, da surpresa e do encantamento. Com Hundertwasser, aprendemos a lição de que é possível curar os doentios prédios modernistas e criar novos edifícios que respeitem o Patrimônio e valorizem o Ser Humano, unindo Arte e Arquitetura de uma maneira acessível a todos, Arquitetos e leigos (figuras 8.6.17 a 8.6.21):

Figura 8.6.17 – Viena.
Foto do autor.

Figura 8.6.18 – Viena.
Foto do autor.

Figura 8.6.19 – Viena.
Foto do autor.

Figura 8.6.20 – Viena.
Foto do autor.

Figura 8.6.21 – Viena.
Foto do autor.

8.7 – Florença.

Em Florença, a presença simbólica do Duomo é marcante. Isto se deve, em parte, ao seu tamanho e posição, que fazem com que a Catedral possa ser vista de vários pontos da cidade, mas principalmente por seu papel no imaginário e na história da cidade, de modo que mesmo onde o Duomo não pode ser visto ele não deixa de pairar como uma entidade simbólica importante.

No entanto, é importante notar que, mesmo visto no contexto da cidade e da região adjacente (fig. 8.7.1), onde o Duomo se destaca na paisagem com uma individualidade marcante, por sua forma e tamanho, a edificação não estabelece uma relação de tensão simbólica com seu entorno, antes parece manifestar uma integração dos diversos sistemas simbólicos sob sua égide grandiosa. Fica claro que quantificar as relações com critérios de tamanho, posição e altura não é suficiente para entender as relações simbólicas - ao invés disso, distancia a compreensão das relações que se estabelecem a partir dos sistemas simbólicos adotados. Uma quantificação considera diferentes sistemas simbólicos como equivalentes a partir das relações numéricas, desviando o foco daquilo que é mais significativo em termos de ambiente simbólico, que é a relação estabelecida entre os diferentes sistemas.

FOR AUTHOR USE ONLY

Figura 8.7.1 – Florença. O Duomo no contexto da cidade, visto de longe.
Foto do autor.

Mas ainda há algo mais a considerar sobre esta presença física e simbólica: a escala de observação da figura acima pode ser descrita como aquela do Urbano ou da Paisagem, no que difere essencialmente da escala de observação privilegiada por esta pesquisa, que é a do edifício (ver seção 6.3). Se observarmos o Duomo a partir das ruas que o cercam, no contexto dos demais edifícios e das pessoas, veremos que a situação é diferente (figuras 8.7.2 a 8.7.4):

Figura 8.7.2 – Florença. O Duomo no contexto da cidade, visto de perto.
Foto do autor.

Figura 8.7.3 – Florença. O Duomo no contexto da cidade, visto de perto.
Foto do autor.

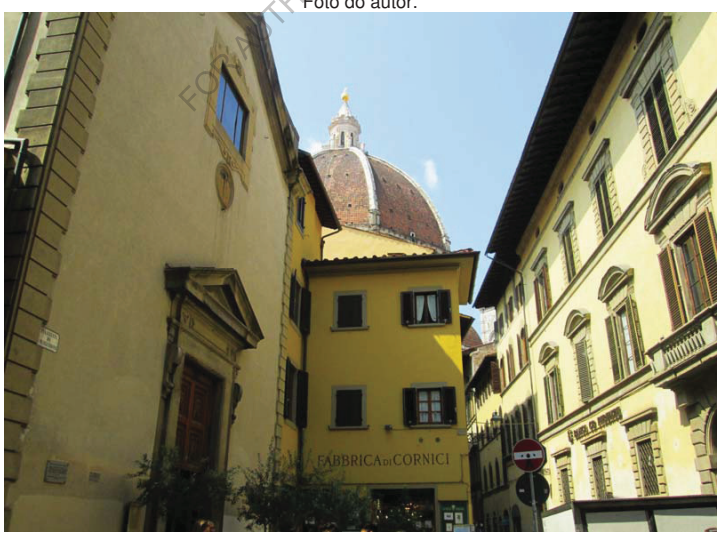


Figura 8.7.4 – Florença. O Duomo no contexto da cidade, visto de perto.
Foto do autor.

Podemos observar o quanto a forma geral do edifício se integra ao contexto no qual se insere, parecendo menos destoante, em termos de escala, do que quando vista de uma distância que permita abranger toda a cidade; a distinção entre força simbólica e tamanho absoluto se tornam evidentes. Podemos dizer que a integração simbólico-formal do Duomo é oposta à que podemos observar em certos arranha-céus modernistas que descrevemos em Nova York, que se tornam menos distinguíveis à medida que nos afastamos e os vemos no contexto dos prédios vizinhos, e nos parecem monstruosamente grandes se observados de perto (ver, por exemplo, as figuras 8.2.2, 8.2.55 e 8.2.66).

Embora, felizmente, a parte histórica da cidade não tenha sido muito afetada pelas intervenções modernas, podemos ver ali alguns sinais deletérios da presença moderna (figuras 8.7.5 a 8.7.7):

Figura 8.7.5 – Florença.
Foto do autor.

Não poderia ser mais clara a incompatibilidade do sistema simbólico modernista com qualquer elemento anterior à ruptura; as soluções que os modernistas propunham como 'revolucionárias' e 'representantes de seu tempo' se mostram como arremedos de projeto, perante a cultura arquitetônica consolidada através dos séculos.

Figura 8.7.6 – Florença: Palazzo Pitti, fachada frontal.
Foto do autor.

FOR AUTHOR USE ONLY

Vemos que o princípio revolucionário modernista vai ainda mais longe: com o propósito de perverter a estrutura dos sistemas simbólicos anteriores à ruptura, os modernos se imiscuem nos próprios ambientes históricos, afirmando uma legitimidade equivalente, mas elidindo o fato que se trata de uma legitimidade usurpada, forjada através de técnicas de propaganda e engenharia social que foram empregadas ao longo de todo o século XX.

Se trata do mesmo princípio que torna legítima a utilização de formas modernistas (ou derivadas do ideário modernista) para a realização de equipamentos urbanos diversos.

Figura 8.7.7 – Florença: Piazza di Santa Maria Novella.
Foto do autor.

Em frente à Igreja de Santa Maria Novella, o equipamento urbano é concebido sob uma perspectiva de eliminação do design – é o 'quase nada' que já analisamos anteriormente, levado a suas consequências naturais. Séculos de história e conhecimento são simplesmente ignorados sob a égide de um pensamento que pretende reconstruir a sociedade à sua imagem.

Resta, assim, evidente a incapacidade modernista em adaptar as novidades trazidas pelo desenvolvimento tecnológico com a realidade urbana que os precede; resta apenas a proposta destruição de tudo para recomeçar, como se uma cultura pudesse e devesse renunciar a tudo que já obteve para retornar ao estágio da mais simplória animalidade (figura 8.7.8).

Figura 8.7.8 – Florença.
Foto do autor.

8.8 – Londres e Letchworth.

Londres é uma cidade milenar. Embora nas últimas décadas tenha havido um esforço em associar a capital inglesa à imagem da 'modernidade', buscando com isso não apenas atrair as atenções (e os investimentos) de uma série de atores sociais (desde empresários até estudantes e turistas), mas, igualmente, gerar o efeito de legitimação para os processos de transformação (arquitetônica e urbanística, mas igualmente social e simbólica) que o tecido urbano tem vivido, permanece, tanto na imagem vivenciada quanto em sua contraparte simbólica, a clara percepção da cidade histórica, patrimonial.

É, sem sombra de dúvida, uma percepção plenamente justificada; o Patrimônio de Londres é não apenas numeroso e significativo, mas pode ser apreciado distribuído por toda a cidade, na qual se encontram tesouros seculares nas mais diversas localizações (figuras 8.8.1 e 8.8.2):

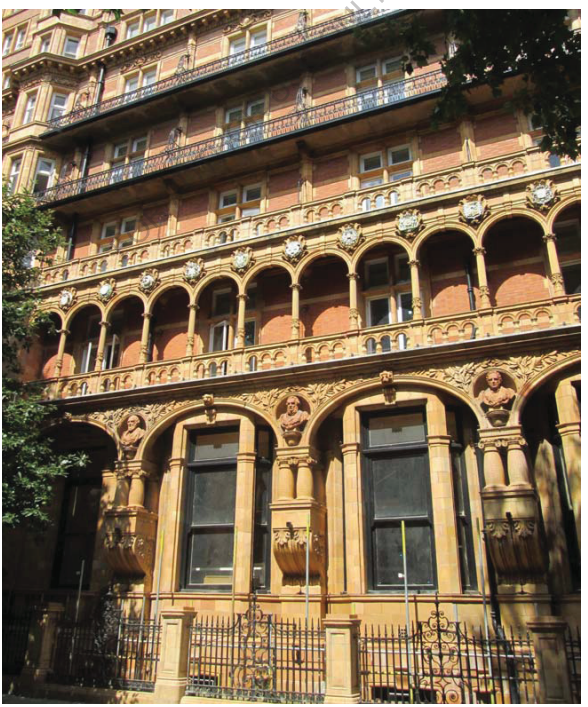


Figura 8.8.1 – Londres.
Foto do autor.

Figura 8.8.2 – Londres.
Foto do autor.

FOR AUTHOR USE ONLY

No entanto, ao longo do século XX, a cidade não esteve livre do processo de 'modernização' que caracteriza a maior parte das grandes metrópoles do mundo, através do qual a mesma tensão simbólica que já observamos em outras cidades pode ser constatada (figuras 8.8.3 a 8.8.):

Figura 8.8.3 – Londres.
Foto do autor.

Figura 8.8.4 – Londres.
Foto do autor.

Figura 8.8.5 – Londres.
Foto do autor.

Figura 8.8.6 – Londres.
Foto do autor.

Figura 8.8.7 – Londres.
Foto do autor

Figura 8.8.8 – Londres.
Foto do autor

Figura 8.8.8 – Londres.
Foto do autor

Figura 8.8.9 – Londres.
Foto do autor

Figura 8.8.10 – Londres.
Foto do autor

Figura 8.8.11 – Londres.
Foto do autor

Figura 8.8.12 – Londres.
Foto do autor

Figura 8.8.13 – Londres.
Foto do autor

Figura 8.8.14 – Londres.
Foto do autor

À medida que o poderio econômico da cidade aumenta, e a legitimação ganha força pela repetição – apoiada pelo estado – vê-se que o processo de tomada de espaço (físico e simbólico) pela opção 'modernizante' é cada vez maior; assim, restringe-se o espaço simbólico do Patrimônio (figuras 8.8.15 a 8.8.):

FOR AUTHOR USE ONLY

Figura 8.8.15 – Londres.
Foto do autor

Figura 8.8.16 – Londres.
Foto do autor

Figura 8.8.17 – Londres.
Foto do autor

Figura 8.8.18 – Londres.
Foto do autor

Figura 8.8.19 – Londres.
Foto do autor

Figura 8.8.20 – Londres.
Foto do autor

Fica evidente o quanto a cidade está submetida a uma tensão e um desafio. Porém, temos, a poucos quilômetros dali, um exemplo vivo de como é possível fazer outra opção, seguir o fluxo da 'modernidade' sem, para isso, ter de abrir mão da longa tradição de conhecimentos acumulados sobre como deve ser uma cidade: Letchworth.

É um fato que a primeira cidade-jardim teve um período difícil em seu começo, tanto pelo comprometimento com aspectos não propriamente urbanísticos da proposta de Howard[1] quanto por questões histórico-sociais mais amplas[2] (OSBORN, 1963); no entanto, passada esta fase e realizados acertos práticos na organização jurídico-social da comunidade, Letchworth consegui se adaptar perfeitamente aos desafios do século XX (a dominância do automóvel, a introdução de novas tecnologias, etc.), sendo hoje uma demonstração viva de que o modelo da cidade-jardim criado por Parker e Unwin era não apenas viável, mas continha em si qualidades que fazem da cidade um contraponto às idéias modernistas que, em geral, resultaram em ambientes urbanos que nem de longe se comparam às cidades-jardim em termos de qualidade de vida e desenho urbano (figuras 8.8.21 a 8.8.):

FOR AUTHOR USE ONLY

Figura 8.8.21 – Letchworth.
Foto do autor

[1] A questão da propriedade comunitária das terras, por exemplo.
[2] O advento da Primeira Guerra, por exemplo; além de oposições políticas diversas.

Figura 8.8.22 – Letchworth.
Foto do autor

Figura 8.8.23 – Letchworth.
Foto do autor

FOR AU

Figura 8.8.24 – Letchworth.
Foto do autor

Figura 8.8.25 – Letchworth.
Foto do autor

Figura 8.8.26 – Letchworth.
Foto do autor

Situada a poucos quilômetros de Londres, a cidade não deixou de ser afetada pela chamada 'modernização'; alguns prédios modernistas foram construídos, mas, aparentemente, a força simbólica da cidade existente e a consciência de seus cidadãos e autoridades foram capazes de restringir a mudança e a invasão modernista, de modo que Letchworth permanece um modelo de alternativa à tendência dominante.

Este é um ótimo exemplo de que é possível reverter determinadas tendências de crescimento, bastando que sejam oferecidas alternativas de qualidade. É uma referência para o que vamos abordar na próxima seção: se houvessem mais cidades de qualidade, a pressão sobre as poucas existentes diminuiria e as lições do passado poderiam ser mantidas vivas, como verdadeiras escolas de planejamento vivas.

8.9 – VENEZA

Escolhemos Veneza para encerrar este capítulo (e, consequentemente, esta Tese), devido a algumas características que consideramos não apenas peculiares, mas especialmente reveladoras de aspectos que tentamos abordar e compreender em nossa pesquisa; podemos dizer que a cidade lagunar simboliza nossos esforços de compreensão, personificando-os, mostrando na prática aquilo que procuramos demonstrar teoricamente.

É importante frisar que não consideramos Veneza uma cidade sob todos os aspectos *'perfeita'*. Sob nossa perspectiva, qualquer tentativa de criar uma 'cidade perfeita' seria um erro, porque a compreensão humana racional tem limitações inerentes que impossibilitam um alcance de entendimento capaz de abarcar todos os aspectos da realidade. Se Veneza é aqui entendida como nosso modelo de cidade, é justamente porque o artefato que conhecemos foi criado gradativamente, ao longo dos séculos, sem que houvesse um plano prévio que definisse todas as suas características, e atingiu um elevado grau de qualidade urbanística. Evidentemente, isto não quer dizer que a cidade foi criada aleatoriamente; ao contrário, o que um exame de suas características pode revelar (KAMINSKI, 2013) é que as intervenções sucessivas foram frequentemente não apenas auto-conscientes, mas igualmente conscientes de seu papel e sua inserção urbana mutuamente influente (MURATORI, 1960); dito de outra forma, embora não houvesse um projeto unificante, as intervenções sempre buscaram a obtenção de um resultado unitário[1] (o que não significa estilisticamente unificado ou invariante).

FOR AUTHOR USE ONLY

Assim, possíveis 'imperfeições' foram sempre incorporadas a um todo que, claramente, é maior que a soma das partes (figuras 8.9.1 e 8.9.2), o que confere ao conjunto qualidades que não poderiam ser previstas e projetadas. Aqui se revela a grande distinção em relação às abordagens 'racionalistas'.

[1] É preciso distinguir, evidentemente, entre as intervenções realizadas pelas instituições (públicas ou privadas), passando pelas famílias ricas e poderosas até as camadas mais pobres da população. Quanta mais alta a posição social, maiores os meios de controlar os elementos da intervenção, inclusive com o emprego do trabalho de arquitetos e construtores, também aí variando o grau de competência e de inclusão diferencial nos processos do Campo. No entanto, ao menos nos aspectos definidores da forma urbana e arquitetônica, mesmo as camadas socialmente menos poderosas (ou, talvez, principalmente estas) estão sujeitas aos princípios gerais que regem as intervenções urbanas, embora nem sempre de maneira consciente e voluntária.

Figuras 8.9.1 e 8.9.2 – Veneza.
As variações estilísticas, a convivência de partes incongruentes, a sucessão de soluções provisórias, tudo contribui para a qualidade do ambiente urbano, não para sua degradação.
Fotos do autor.

De fato, como obter, de maneira 'racional', através da previsão e do controle, como 'projetar' estes efeitos? Mesmo o mais talentoso arquiteto tem limitações (de método, intelectivas, de conhecimentos), inerentes a seu tempo, sua cultura e seu aparato cognitivo, que colocam limites a uma abordagem completamente abrangente. Mas, isto significa que somente a obra do acaso poderia gerar resultados de qualidade semelhante? A História mostra que não.

Em primeiro lugar, se Veneza é tomada aqui como símbolo, ela certamente não é a única cidade de grande qualidade que podemos citar; de fato, existem várias. Se a escolhemos para representar todas as demais é devido à concentração de características peculiares: a preservação aliada à utilização moderna (não isenta de problemas), a relação entre a cidade e a Natureza, a ausência dos automóveis como elemento definidor do espaço urbano, a grande concentração populacional (embora ameaçada pelo turismo excessivo e a gentrificação) e a extensa história registrada de admiração que a cidade suscita, tudo isto num conjunto urbano que pode ser visitado e conhecido de maneira praticamente completa, fazem dela um exemplo perfeito.

Em segundo lugar, o reconhecimento de que uma perspectiva exclusivamente racionalista seria insuficiente para a geração de tal conjunto de qualidades urbanas não significa que devemos desistir de antemão nem da compreensão dos processos que levaram a esta configuração específica (MURATORI, 1960; CANIGGIA e MAFFEI, 2017), nem da 'razão', que deve ser complementada e transcendida com outras perspectivas (o que, aliás, pode ser visto como uma simples descrição da maneira como a vida humana se desenrola na prática[2]). Sobre esta possibilidade transcendente, vale a pena citar um caso concreto a respeito das possibilidades de intervenção em Veneza.

Assim como muitas cidades turísticas européias (notadamente as cidades históricas) Veneza tem sofrido, ao longo dos anos, de um efeito perverso ligado exatamente ao seu sucesso como atração de visitantes. O excesso turistas (relativamente às capacidades físicas da cidade) tem trazido

[2] '[...] *la economía de las prácticas puede ser definida en referencia a un amplio espectro de funciones y finalidades. Reducir el universo de las formas de conducta a la reación mecánica o a la acíon intencional vuelve imposible echar luz sobre todas essas prácticas que son razonables sin ser el producto de un propósito razonado, y menos aun de un cálculo consciente*.' (BOURDIEU e WACQUANT, 2005, p. 179).

tantos efeitos deletérios que têm suscitado discussões a respeito da necessidade de limitações para o afluxo e a permanência de pessoas nestes centros históricos, que em geral têm dimensões territoriais diminutas e condições físicas relativamente frágeis (especialmente se consideramos algumas ameaças específicas, como a poluição ambiental, a produção de lixo e esgoto, o abastecimento de água, etc.).

Devido às suas características históricas, estas cidades também são frágeis do ponto de vista simbólico: os conjuntos urbanos anteriores à ruptura modernista são especialmente sensíveis à introdução de elementos modernos, justamente porque estes têm a peculiar característica de serem a negação dos primeiros (ver capítulos 4 e 5), estabelecendo, com sua simples presença, uma tensão simbólica que podemos definir como um tipo de 'poluição simbólica' (análoga à poluição física, mas que não pode ser depreendida somente a partir dos elementos físicos componentes dos ambientes – ver capítulo 6). Neste sentido, fica claro o papel heurístico potencial do conceito de Sustentabilidade Simbólica, porque estes problemas, sendo muitas vezes percebidos e discutidos de maneira intuitiva, acabam permanecendo parcialmente explicitados, ou parcialmente compreendidos, pela falta do conceito específico que possibilite sua expressão. É o que acontece, por exemplo, com um movimento manifesto pelos comerciantes da região de Rialto, apoiado por moradores da cidade e intelectuais que se interessam pela questão (figura 8.9.3), e que procura salvar o *Mercato* do desaparecimento.

FOR AUTHOR USE ONLY

Figuras 8.9.3 – Veneza, *Mercato* de Rialto.
Foto do autor.

Enquanto milhões de turistas passam anualmente pela cidade, a população residente decresce e, na mesma medida, caem as vendas das barracas seculares[3], o que pode levar ao seu fechamento. Não são poucos os que percebem a gravidade da situação, mas os argumentos dos que defendem a preservação do *Mercato*[4] se resumem, no geral, a manifestações sentimentais (plenamente justificadas, mas insuficientes para se contrapor aos argumentos 'racionais' ou economicistas, e menos ainda à sanha do 'progresso', à qual frequentemente sucumbem as administrações públicas).

Outro exemplo é o caso dos grandes navios de cruzeiro que visitam a cidade. Também neste caso, existe a manifestação de um movimento pela exclusão destes imensos barcos das proximidades da cidade histórica (figura 8.9.4).

Figuras 8.9.4 – Veneza.
Foto do autor.

No entanto, se acompanharmos as discussões públicas a respeito, notaremos que os argumentos contra a presença dos navios de cruzeiro se concentram em aspectos materiais: a poluição gerada pelos navios (tanto pela

[3] Outros fatores para a queda nas vendas são: a concorrência com os supermercados, a pesca industrial, etc.
[4] Ver, por exemplo, https://gruppo25aprile.org/category/rialto-no-se-toca/; https://www.theguardian.com/world/2011/mar/13/venice-rialto-market-tourism.

contaminação das águas com combustível e outros fluidos ligados às funções mecânicas, quanto pela liberação de dejetos), a demanda por bens de consumo imediato (água, alimentos) não acompanhada da mesma demanda por alojamentos na cidade (os turistas dormem nos navios, mas consomem bens alimentícios na cidade, não gerando renda para hotéis e similares – que, por outro lado, não teriam capacidade de absorver os fluxos concentrados de turistas dos navios), a fumaça gerada pelas máquinas motrizes, etc. Há apenas um único argumento que abrange algo do que definimos como Sustentabilidade Simbólica: a escala dos navios, apontada como incompatível com a escala das edificações da cidade. No entanto, mesmo neste caso a perspectiva é exclusivamente material, e o enorme tamanho dos navios é encarado como uma qualidade positiva destes por parte daqueles que são – ou se imaginam – beneficiados pelo imenso número de pessoas que afluem para a cidade a cada cruzeiro que aporta.

Assim, na falta de um conceito como o de Sustentabilidade Simbólica, que possa prescindir das considerações materiais e quantitativas em benefício das considerações simbólicas (portanto qualitativas), a discussão avança pouco e os interessados na manutenção da presença dos navios se limitam a apresentar propostas como, por exemplo, a de estabelecer rotas específicas para estes, passando apenas por determinados canais, mas sem alterar substancialmente as relações simbólicas deletérias que sua presença causa[5].

FOR AUTHORS ONLY

É evidente que as questões materiais e quantitativas são importantes; no caso dos navios, porém, como explicar a própria existência do problema numa cidade cuja existência nunca pôde prescindir da presença deles? Ou, por outro lado, bastaria que os navios de cruzeiro não emitissem fumaça nem sons de motores, ao mesmo tempo em que não utilizassem combustíveis (como no caso de uma propulsão elétrica, por exemplo) e não liberassem dejetos, para que sua presença pudesse ser admitida? Restaria apenas uma questão de 'escala'? De maneira similar à questão arquitetônica, não importa a forma[6]?

[5] Ver a respeito, por exemplo, https://www.theguardian.com/world/2012/oct/29/venice-cruiser-line-row-escalates.

[6] Evidentemente, assim como nas considerações arquitetônicas, não se trata de discutir a forma pela forma; nem temos a pretensão de discutir o formato dos navios. Mas há barcos e barcos, assim como prédios e prédios; nem tudo é igual e 'dá no mesmo'.

Vejamos alguns exemplos da presença de barcos na paisagem urbana (figuras 8.9.5 a 8.9.8):

Figuras 8.9.5 – Veneza; o Grande canal defronte à Estação de trens *S. Lucia*.
Foto do autor.

Figuras 8.9.6 – Veneza; um barco de transporte de cargas
(inclusive carros e outros veículos em direção ao Lido) e passageiros.
Foto do autor.

Figuras 8.9.7 – Veneza; o mesmo barco da figura 8.9.6, passando defronte ao *Palazzo Ducale*.
Foto do autor.

Figuras 8.9.8 – Veneza; um navio de cruzeiro defronte à *Viale* Giuseppe Garibaldi. Foto do autor.

Na figura 8.9.5 temos um vislumbre da relação da cidade com os barcos: estes são de vários tamanhos, formas e funções, transportam cargas e pessoas, enfim, atendem às mais variadas demandas de uma cidade na qual não se utiliza os carros. Barcos grandes (até certo ponto) e pequenos convivem rotineiramente, cruzam seus trajetos, realizam manobras complexas para se adaptar à realidade dos canais.

FOR AUTHOR USE ONLY

Na figura 8.9.6 vemos um tipo de barco diferente dos anteriores: não apenas maior, mas voltado ao transporte de veículos que se dirigem à região do Lido. Como também leva passageiros, o barco não deixa de cumprir uma função tipicamente turística: seu trajeto inclui a passagem por pontos de atração, quando seus passageiros podem apreciar algumas vistas consagradas. Assim, na figura 8.9.7 vemos o mesmo barco passando ao lado do *Palazzo Ducale*. Podemos notar que a presença deste tipo de barco se integra ao visual geral, sem que aquele se distinga do ambiente geral por alguma característica específica.

Porém, quando observamos a figura 8.9.8, percebemos uma situação diferente: um barco que não apenas é enorme (de fato, a característica mais imediatamente notável é a escala monstruosa da embarcação), mas cuja forma transmite uma informação. O conteúdo simbólico contido no navio de cruzeiro é

muito claro: nada dos valores tradicionais, que fizeram de Veneza a cidade amada e admirada ao longo dos séculos, permanece livre da ameaça da 'modernidade'; nada está fora do alcance da grande indústria do turismo, à qual só interessam os lucros (quanto mais rápido, melhor!) e que não se preocupa em preservar, apenas em explorar – não há diferença conceitual entre visitar Veneza, Nova York, os fiordes da Noruega, o Rio de Janeiro ou Xangai[7].

Assim como cada prédio modernista traz em si os valores associados a este tipo de arquitetura, e funciona, no ambiente simbólico, como uma propaganda e uma defesa deles, também o navio de cruzeiro funciona como um imenso – e móvel – *outdoor* dos valores que sustentam sua concepção e uso. Estes valores estão contidos na forma, e são transmitidos pela forma. Portanto, limitar a discussão a uma questão de escala é perder de vista estes conteúdos simbólicos e a maneira – sub-reptícia – com que são incorporados nas formas, deixando sem contestação eficaz a ação daqueles que – intencionalmente ou não, conscientemente ou não – fazem uso das formas para transmitir estes significados específicos, ligados à dominação simbólica, portadores dos valores de uma civilização que corre o risco de provocar sua auto-extinção. Se vier, esta extinção não será apenas – e talvez nem seja primeiramente – material; antes, é mais provável que um colapso emocional dos seres humanos preceda o colapso material planetário (HELLPACH, 1967; WILSON, 1984).

FOR AUTHOR USE ONLY

Voltando aos elementos propriamente arquitetônicos, podemos observar um efeito similar ao dos navios de cruzeiro observando um simples artefato, presente em todo o mundo e que, se nos ambientes posteriores à ruptura modernista não se apresenta como especialmente notável, possui um efeito deletério nos locais dotados das qualidades que a precedem (figura 8.9.9), as antenas de TV e de comunicação em geral. Se Veneza conseguiu se manter (parcialmente) isenta dos postes e das fiações elétricas que marcam a paisagem de tantas cidades hodiernas, o mesmo não se deu com as variadas antenas; aparentemente, sua presença não parece ser motivo de escândalo, já que não existem movimentos sociais notáveis voltados para sua eliminação da paisagem da cidade.

[7] Note-se que não estamos estabelecendo uma escala de valor entre os exemplos citados; apenas uma diferenciação entre os conteúdos simbólicos.

Figuras 8.9.9 – Veneza.
Foto do autor.

FOR AUTHOR USE ONLY

Mas não devemos nos deixar iludir: há nestes artefatos muito mais do que simples pedaços de metal. Para além de garantir o funcionamento de celulares e outros gadgets, há aí também a mensagem, os valores civilizacionais da 'modernidade' – se não estamos dispostos a abrir mão dos modernos aparelhos, teremos que abrir mão da integridade simbólica da cidade. É possível conviver – temporariamente – sem os automóveis, e até apreciar a (exótica) experiência; mas não se cogita uma experiência de imersão simbólica completa na tradição. Claro que o fenômeno não diz respeito somente aos turistas: há os moradores, os comerciantes, as funções públicas; deixamos prazerosamente entrar a eletricidade, a água encanada, a televisão, etc. Em que medida poderíamos nos proteger – simbolicamente – da deterioração simbólica que nós mesmo criamos e, de fato, buscamos avidamente?

Nossa pesquisa aponta que talvez haja uma alternativa, uma opção – simbólica – que possa ser negociada, em busca de um equilíbrio: esta opção pode estar no domínio dos efeitos simbólicos das formas. A entrada em cena da energia elétrica, da água encanada, da TV, não representou uma alteração da forma geral da cidade; quem colocaria em dúvida que uma transformação,

por menor que fosse, das características da cidade para a incorporação de automóveis em sua vias representaria uma perda irreparável? Quem duvide, que faça uma visita à *Piazzale Roma*, ou ao Lido, e constate o quanto estes ambientes renegam as qualidades gerais de Veneza.

É preciso notar, porém, que não fazemos aqui um discurso de negação de todos os artefatos modernos, como se pretendêssemos um retorno à condição existencial anterior à ruptura modernista: tal propósito seria não apenas materialmente inviável, mas também ridículo e ineficaz. O que assinalamos é que existem maneiras de adaptar as inovações a uma realidade que não necessita ser totalmente transformada, perdendo as características seculares que contêm uma série de valores civilizacionais que, ao serem colocados em risco, sinalizam a ameaça à própria civilização que os criou. Vejamos mais alguns exemplos de como Veneza incorporou elementos hodiernos sem a necessidade de alterar sua forma geral (figuras 8.9.10 a 8.9.12).

FOR EDUCATIONAL USE ONLY

Figuras 8.9.10 – Veneza; uma ambulância-barco percorre os canais, munida de comunicação via satélite.
Foto do autor.

Figuras 8.9.11 – Veneza; uma central de recolhimento e separação de lixo.
Foto do autor.

Figuras 8.9.12 – Veneza: um barco faz a entrega de mercadorias –
aqui também se compra pela Internet. A força simbólica da cidade, materializada em sua forma urbana, é capaz de se contrapor – e vencer – aos fenômenos da modernidade.
Foto do autor.

O que importa notar é que a colocação de antenas, assim como a presença de grandes navios, consideradas isoladamente em relação ao contexto mais amplo das significações, ou seja, consideradas apenas em sua materialidade, não representam uma grave ameaça; de fato, ambos os fenômenos estão presentes e têm sido incorporados à realidade da cidade sem que as consequências físicas tenham sido consideradas como especialmente notáveis[8]; no entanto, ao contrário do âmbito físico, que apresenta as barreiras materiais para a disseminação dos fenômenos, no âmbito simbólico os fenômenos têm propriedades diferentes: enquanto a derrubada de uma floresta, ou a incidência de um vírus, por exemplo, terão suas consequências condicionadas pelas condições materiais de proliferação, podendo ser combatidas pela ação sobre a materialidade, os fenômenos simbólicos têm a propriedade de se manifestarem independentes de qualquer fator material – os símbolos só são 'transportados' metaforicamente pelas mentes, eles podem se manifestar em diversos lugares ao mesmo tempo, podem realizar saltos

FOR AUTHOR USE ONLY

[8] Para sermos mais exatos, é preciso dizer que as consequências físicas podem ser, e frequentemente são, notáveis; no entanto, transitando os argumentos apenas pelo âmbito físico, estes permanecem sujeitos à lógica do mundo físico, ou seja, no âmbito físico os argumentos simbólicos são facilmente contrapostos por outros argumentos 'igualmente' válidos mas opostos, já que neste contexto todos os argumentos são igualmente válidos e 'neutros', bastando a apresentação de números e tabelas, estatísticas e dados econômicos, para que a discussão termine num relativismo estéril que, como se pode prever, sempre tende a beneficiar os argumentos físicos, que podem ser 'provados' pelas suas constatações quantitativas.

temporais, já que seu 'suporte' são os *habitus*[9]. Desta forma, a manifestação de um fenômeno simbólico pode desencadear consequências simbólicas de maneira totalmente inconsciente e involuntária, geograficamente isoladas e com intervalos de tempo, a depender dos condicionamentos simbólicos incorporados.

Aqui talvez se encontre a indicação precisa do fator que coloca sob risco permanente as ações patrimoniais: restritas ao âmbito físico, estas não adquirem a força simbólica necessária para se contrapor aos fenômenos puramente materiais; a preservação do patrimônio, colocada no convívio com os elementos que lhe são (simbolicamente) contrários resulta numa proteção apenas nominal. Os elementos simbolicamente destrutivos geram consequências simbólicas deletérias pela sua simples presença: daí o interesse dos modernistas em se imiscuir na esfera patrimonial, instituindo a 'obrigatoriedade' das intervenções distintas[10] e distintamente[11] modernas, ao mesmo tempo em que se colocam como a única manifestação apta a 'representar o seu tempo'. Desta forma, no ambiente simbólico, os destinos são traçados: a cristalização de uma materialidade perversa que 'faz' o seu tempo ao mesmo tempo em que pretende representá-lo.

FOR AUTHOR USE ONLY

Por outro lado, no entanto, a existência do Patrimônio tem também seu papel e importância específicos, num contraponto fundamental em relação aos fenômenos pós-ruptura. Os ambientes anteriores à ruptura são portadores de um cabedal de conhecimentos – empírico, não sistematizado – de cuja presença podemos nos servir como um catálogo de soluções, uma escola viva, materializada nas cidades, através da qual podemos re-aprender a projetar segundo os modelos que foram testados e aprovados ao longo dos séculos e que até hoje admiramos, muitas vezes sem sequer sabermos porque (CHOAY,

[9] Não será demais insistir na importância da compreensão das características e do papel dos *habitus* na conformação dos fenômenos simbólicos. Bourdieu não realizou sua obra intelectual de maneira didática, de modo que é necessário percorrê-la extensamente em busca da compreensão de alguns conceitos; deixamos aqui algumas indicações que podem ser úteis para o esclarecimento de nossas proposições, fundamentadas na lógica de uma economia das trocas simbólicas: BOURDIEU, 2007b, pp. 395, 410; 2001, pp. 176-178, 191-192, 204-205, 201, 218, 242, 258, 283; 2007, pp. 90-92; 1996, pp. 28, 102-103, 258, 270, 294, 304; 2004, p. 28; BOURDEIU e WACQUANT, 2005, pp. 180, 186. Ver também STEVENS, 2003.

[10] Devemos lembrar que este princípio não foi inventado pelos modernistas (CHOAY, 2006), mas estes, compreendendo-lhe as implicações simbólicas mais profundas, souberam tirar-lhe as consequências mais proveitosas para seus propósitos.

[11] Ver BOURDIEU, 2007b a respeito do papel das distinções nas disputas simbólicas.

2006). A perda de qualquer parcela deste patrimônio constitui, de fato, uma perda cultural para a Humanidade.

E aqui chegamos a um caso exemplar de tentativa – equivocada, embora bem intencionada – de realizar a Gestão de um Patrimônio de valor inigualável: no contexto das discussões a respeito das medidas que podem ser tomadas para salvaguardar as cidades históricas dos efeitos destrutivos do turismo excessivo, surge em Veneza um grupo de ativistas que propõe a construção de uma cópia da cidade, em escala 1:1 – ou seja uma reprodução exata e fiel – situada na Laguna, a poucos quilômetros da cidade original. Desta forma, a cidade verdadeira seria preservada (supostamente para seus habitantes) e a cópia seria destina á visitação turística. Longe de ser uma 'loucura' ou um simples radicalismo, esta proposta tem precedentes importantes: a 15ª. edição da Bienal de Veneza, de 2016, por exemplo, em uma associação com o Museu Victoria & Albert de Londres, apresentou um projeto para preservação do Patrimônio através da substituição de obras de arte (e mesmo edificações, ambientes e conjuntos urbanos), por cópias, de modo que os originais possam ser preservados ao mesmo tempo em que os originais são guardados em ambientes controlados (museus, etc.)[12].

FOR AUTHORISE ONLY

Mas a Bienal não foi pioneira neste tipo de propostas; de fato, a substituição de algumas obras por cópias tem precedentes importantes. Só para citar alguns exemplos bem conhecidos:

1 – os cavalos de bronze que adornavam fachada da Basílica de San Marco, em Veneza, foram retirados e substituídos por cópias; os originais encontram-se no Museu da Basílica;

2 – O quadro de Paolo Veronese 'As Bodas de Canaã', que adornava uma parede do refeitório do Mosteiro de San Giorgio Maggiore, também em Veneza, foi roubado sob ordens de Napoleão (em 1797) e levado para Paris, onde hoje permanece no Louvre; o que se pode ver hoje no Mosteiro em Veneza é uma cópia;

3 – A estátua do *David*, de Michelangelo, em Firenze, foi retirada da Praça em frente ao Palazzo della Signoria, onde hoje se pode apreciar uma cópia; a original encontra-se na galeria da Academia de Belas Artes da cidade.

[12] Ver a respeito, por exemplo, http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2016/05/bienal-de-veneza-sugere-copias-para-preservar-patrimonios-da-humanidade.html.

4 – A Caverna de Lascaux, na França, foi fechada para o público (em 1963) devido à degradação que o turismo vinha causando às pinturas; uma cópia parcial foi construída (chamada de Lascaux II, inaugurada em 1983) e é o que hoje pode ser visitado pelo público.

Num contexto diferente (já que nos casos citados os originais ainda existem, e foram substituídos com fins de preservação), podemos citar também o Centro Histórico de Varsóvia, destruído durante a Segunda Guerra Mundial e re-construído com as mesmas características[13] do original após a Guerra.

Considerados estes precedentes, e apenas eles, a proposta da criação de uma 'Veneza substituta' pode não parecer absurda nem inviável. No entanto, considerada nossa perspectiva de Sustentabilidade Simbólica, seria possível pensar em outra alternativa: um aprendizado ativo e consciente que buscasse não apenas sistematizar e compreender os elementos materiais morfológicos que constituem a cidade (como faz, por exemplo a Escola Muratoriana das Tipologias - CANIGGIA e MAFFEI, 2017; ZAFFGNINI, GAIANI E MARZOT, 1995 – que, aliás, traz aportes importantíssimos) mas também aprender com as lições do passado, ou, no caso, re-aprender, retomar a linha evolutiva[14] da Arquitetura e do Urbanismo que se desenvolveu ao longo dos séculos, com tentativas e erros e que se consolidou em formas testadas e aprovadas pelas gerações sucessivas, mas buscando a compreensão dos elementos simbólicos e, assim, transcendendo a materialidade cristalizada em morfologia.

FOR AUTHOR USE ONLY

Com este aprendizado, seria possível criar novas cidades, que não sendo cópias das antigas, poderiam conter qualidades (arquitetônicas, urbanísticas) equivalentes às destas, de modo que a pressão turística sobre o Patrimônio tenderia a ser cada vez menor, uma vez que as qualidades buscadas no contato com o Patrimônio estariam distribuídas e mais facilmente acessíveis para os cidadãos de todos os lugares; este expediente não retiraria os valores de ancianidade do Patrimônio (CHOAY, 2016), mas poderia diminuir sua importância turística à medida que (idealmente) os valores ligados ao contraste entre o novo e o antigo – que gera um interesse pelo antigo, que

[13] Aproximadamente, já que a reconstrução se baseou em fotografias, relatos e documentos, e apenas parte dos materiais originais pôde ser recuperada.
[14] Não no sentido darwiniano do termo, que implica em disputa e substituição, mas num sentido propriamente orgânico de complementação e troca simbólica. Ver SALINGAROS, 2008.

assim se torna cada vez mais necessário e insubstituível enquanto fonte destes sentimentos – tenderia (idealmente) a diminuir. Ao invés da dependência simbólica em relação a alguns exemplos isolados das qualidades simbólico-ambientais, a distribuição destas qualidades materializada na criação do novo que prestasse a justa homenagem e estivesse à altura do antigo. Como vimos na sessão 8.3, não se pode estabelecer uma gradação de valor diferencial entre, por exemplo, a Igreja de S. Ignazio e os edifícios da praça defronte a ela; duas épocas, dois estilos, igualmente válidos, igualmente dotados das qualidades do Patrimônio, sem que a força simbólica de um dependa da eliminação ou da subjugação simbólica do outro para poder se posicionar simbolicamente no ambiente e ser admirado, por suas próprias qualidades e sua relação com o conjunto.

Evidentemente, as lições a serem aprendidas são muitas, e muito complexas. Veremos em seguida apenas alguns dos aspectos que podem ser aprendidos com a cidade, para além dos óbvios monumentos famosos (figuras 8.9.13 a 8.9.22).

FOR AUTHOR USE ONLY

Figura 8.9.13 – Veneza.
Foto do autor.

Figura 8.9.14 – Veneza.
Foto do autor.

Figura 8.9.15 – Veneza.
Foto do autor.

Figura 8.9.16 – Veneza.
Foto do autor.

Figura 8.9.17 – Veneza.
Foto do autor.

Figura 8.9.18 – Veneza.
Foto do autor.

FOR PRIVATE USE ONLY

Figura 8.9.19 – Veneza.
Foto do autor.

Figura 8.9.20 – Veneza.
Foto do autor.

Figura 8.9.21 – Veneza.
Foto do autor.

Figura 8.9.22 – Veneza.
Foto do autor.

Estas imagens foram escolhidas para mostrar algo do prosaico, quase banal, que existe em Veneza para além dos monumentos famosos. Também aqui, como em outras cidades, nem sempre as imagens conhecidas e consagradas nos catálogos, nos livros e nas exposições, coincidem com as imagens que encontramos ao perambular pela cidade. No entanto, as imagens reais, de fato encontrados no convívio da cidade, não deixam a desejar em relação às imagens consagradas pelos olhares 'legítimos' dos artistas, dos críticos ou dos historiadores (preocupados sempre com o peculiar e o monumental). Apenas são imagens de edifícios 'coadjuvantes' na formação da imagem da cidade[15], que, mesmo não sendo notáveis individualmente, são indispensáveis na formação do conjunto. A Sustentabilidade Simbólica da cidade depende tanto deles[16] quanto dos casos 'especiais'. Claro que isto também não tira nada do valor que os monumentos têm para a paisagem simbólica; apenas não empregamos a mesma hierarquia de valores, que supõe que estes, e apenas estes, são dotados de valor.

Um outro exemplo poderá ser útil para a compreensão da perspectiva da Sustentabilidade Simbólica: o Ospedale SS. Giovanni e Paolo (figuras 8.9.23 e 8.9.24).

FOR AUTHOR USE ONLY

Figura 8.9.23 – Veneza, *Ospedale SS. Giovanni e Paolo*.
Foto do autor.

[15] Note-se a diferença de perspectiva em relação a LYNCH (2006), para quem a 'imagem da cidade' está mais relacionada com aquilo que pode ser entendido como 'referência urbana'. O que não quer dizer que as referências urbanas não possam se constituir, para o habitante da cidade, também dos prédios banais ou corriqueiros; mas não é isto que Lynch busca assinalar, antes o contrário, denotando a 'desbanalização' de elementos da paisagem urbana tornados significativos pela atribuição de especial valor por parte de algumas pessoas.

[16] Provavelmente depende até mais, dada a superioridade numérica dos 'coadjuvantes' em relação aos 'protagonistas'.

Figura 8.9.24 – Veneza, Ospedale SS. Giovanni e Paolo – vista interna.
Foto do autor.

FOR AUTHOR USE ONLY

O que vemos no *Ospedale* é um contraponto aos ditames funcionalistas (ou pseudo-funcionalistas) do modernismo: nada na forma do edifício nos informa, visualmente, de que se trata de um hospital; o preceito de que a cada função deve corresponder uma forma específica, que demonstre ao usuário que tipos de atividades acontecem (ou devem acontecer) em um determinado espaço, tem aqui uma demonstração de sua inconsistência teórica. Mais importante: nem as formas internas nem as externas exercem, devido às suas configurações não específicas, uma influência negativa sobre as funções que ali se desenvolvem. Por outro lado, é possível imaginarmos um hospital 'moderno'[17] e compreendermos o quanto as formas modernistas não apenas podem não servir adequadamente à função hospitalar (ver a respeito ULRICH, 1979), como as formas tradicionais podem trazer em si vários benefícios aos usuários/pacientes: Sustentabilidade Simbólica, na prática[18].

Mas Veneza pode nos ensinar ainda outras lições; podemos observar na cidade a convivência entre edifícios de épocas distintas, na qual intervenções mais novas, respeitando e reverenciando as que as precederam, podem se

[17] Há um projeto de Jeanneret-Gris para um hospital em Veneza, felizmente não construído. Os detalhes sobre o projeto revelam muito sobre a insensibilidade do suíço.
[18] Vale a pena a referência a toda a obra de Ulrich, assim como dos trabalhos correlatos – ver bibliografia.

colocar de maneira bastante flexível, sem subjugar nem serem subjugadas (figuras 8.9.25 e 8.9.26):

Figura 8.9.25 – Veneza. Note-se que o prédio avermelhado se localiza num espaço entre o Campanário e o corpo lateral da Igreja; uma adaptação e um aproveitamento do sempre restrito espaço urbano veneziano que não implica em agressão, nem física nem simbólica.
Foto do autor.

FOTO AUTORIZADA SOMENTE PARA USO ACADÊMICO

Figura 8.9.26 – Veneza. Note-se que o prédio à esquerda se entende até tocar a escadaria da Igreja, tomando assim alguns centímetros dos primeiros degraus;
sem agressão, nem física nem simbólica.
Foto do autor.

Vemos aí o quanto as soluções 'racionalistas', que pretendem impor determinadas regras baseadas em critérios estáticos, de bases quantitativas, não dão conta de explicar ou prescrever soluções como as mostradas. É necessário ir além das limitações racionalistas para absorver as lições que a construção urbana, forjada ao longo dos séculos, pode nos apresentar, para assim podermos re-aprender o fazer urbanístico da tradição. E Veneza tem

também exemplos de intervenções recentes que, sem se curvarem às imposições dominantes no Campo, de caráter modernista, demonstram que é possível intervir na cidade secular sem estabelecer uma dicotomia insolúvel entre o novo e o antigo (figuras 8.9.27 e 8.9.28):

Figura 8.9.27 – Veneza. É possível intervir, respeitando o antigo sem copiá-lo; no entanto, a utilização de elementos conhecidos será condição essencial – caso contrário, se estabelecerá a dicotomia, como fazem os modernistas.
Foto do autor.

Figura 8.9.28 – Veneza.
Foto do autor.

Infelizmente, uma das características do século XX, que se estende até nossos dias, é a dominância, nos Campos da Arte e da Arquitetura, de

princípios 'Modernistas'[19]. Por conta disso, algumas intervenções que em outros tempos seriam impensáveis se tornam não apenas aceitas como incentivadas pelo poder público que se sujeita ao discurso engajado destes Campos. É a lição contrária, que devemos aprender para não repetir os erros que levam à deterioração da Sustentabilidade Simbólica (Figuras 8.9.29 a 8.9.32):

Figura 8.9.29 – Veneza. Uma escultura 'moderna'.
Foto do autor.

Figura 8.9.30 – Veneza. A mesma escultura, no contexto do Grande Canal.
Foto do autor.

[19] Aqui, no sentido que engloba Arte e Arquitetura 'modernas'.

Fica evidente o quanto esta perspectiva artística, que pode ser considerada como apropriada no contexto de uma sala de exposições, museu ou galeria, pode representar um papel deletério no ambiente urbano de Veneza; a situação do confronto simbólico não é casual nem pode ser ignorada. Apartada dos possíveis discursos elaborados para justificar este tipo de obra, ela nada significa, nem representa. Pior: se ela significa algo, não apenas esta significação é inapreensível pelos moradores ou pelo turista comum, como pode ser melhor não tentar decifrar suas implicações ideológicas.

Embora a força simbólica da cidade seja imensa, não se pode ignorar a mensagem subliminar, que contém o lembrete e a ameaça da substituição do tradicional pelo 'moderno', e que conta com a força simbólica específica das correntes ideológicas dominantes. Esta presença diminui a Sustentabilidade Simbólica do ambiente; felizmente, neste caso se trata de uma intervenção temporária; mas algum mal está feito – não desaparecem as marcas de uma agressão, mesmo esquecida.

USE ONLY

Figura 8.9.31 – Veneza. O portão da faculdade de Arquitetura.
Foto do autor.

Figura 8.9.32 – Veneza. O pátio de entrada da faculdade de Arquitetura.
Foto do autor.

Já o caso acima (Figuras 8.9.31 e 8.9.32) nos parece ainda mais grave, não apenas por ser uma intervenção permanente, mas pelas implicações de legitimação e reprodução que comporta, já que se trata da entrada da faculdade de Arquitetura. A mensagem é clara: 'aqui não se faz mais como antigamente', são novos os critérios, novos os valores, novos os materiais e as técnicas. O arquiteto modernista, no afã de deixar sua marca e fazer segundo 'o espírito do seu tempo', renega os conhecimentos sedimentados pelos séculos de tradição e se afirma no desejo de 'começar tudo do zero'.

Enquanto o portão, relacionando-se com o espaço urbano transmite a mensagem para a cidade, a 'escultura'[20] do pátio passa uma mensagem complementar, mais voltada aos estudantes: o antigo frontão agora não passa de uma ruína, jogado ao chão numa posição que ele, naturalmente, nunca deveria assumir; a presença da água, que significa a própria vida e História da cidade, agora se resume a buraco no chão, feito de degraus de concreto (uma sepultura?)[21]. Que os arquitetos, treinados na ideologia modernista, aceitem – e até admirem – este tipo de intervenção, é compreensível; mas que os demais cidadãos, assim como as autoridades públicas que dão suporte a este tipo de agressão, não se rebelem contra uma ofensa deste nível é algo que espanta e deixa claro que as ameaças à Sustentabilidade Simbólica são graves e permanentes.

FOR AUTHOR USE ONLY

Uma previsão pessimista sobre o destino da cidade, à qual faltam argumentos para se contrapor aos diversos desafios que já mostramos (e outros que rondam todas as cidades históricas), seria quase uma conseqüência inevitável, não fosse a força simbólica do Patrimônio, do qual Veneza guarda um tesouro inestimável; escolhemos alguns exemplos para encerrar a exposição desta pesquisa, na esperança de que uma compreensão a respeito da Sustentabilidade Simbólica possa contribuir para a Gestão do Patrimônio Histórico Urbano no mundo (figuras 8.9.33 a 8.9.43):

[20] Não é tarefa simples nomear ou definir este objeto. Ver capítulo 5.
[21] SALINGAROS (2008) faz uma análise contundente a respeito do uso que os chamados 'pós-modernistas' fazem das formas herdadas do passado – sempre 'irônicas', resultando numa contra-homenagem.

Figura 8.9.33 – Veneza.
Foto do autor.

Figura 8.9.34 – Veneza.
Foto do autor.

FOR AUTHOR USE

Figura 8.9.35 – Veneza.
Foto do autor.

Figura 8.9.36 – Veneza.
Foto do autor.

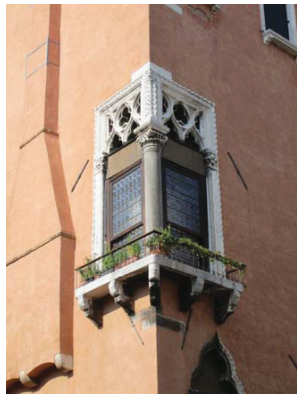


Figura 8.9.37 – Veneza.
Foto do autor.

Figura 8.9.38 – Veneza.
Foto do autor.

FOR AUTHOR USE

Figura 8.9.39 – Veneza.
Foto do autor.

Figura 8.9.40 – Veneza.
Foto do autor.

FOR AUTHOR USE ONLY

Figura 8.9.41 – Veneza.
Foto do autor.

Figura 8.9.42 – Veneza.
Foto do autor.

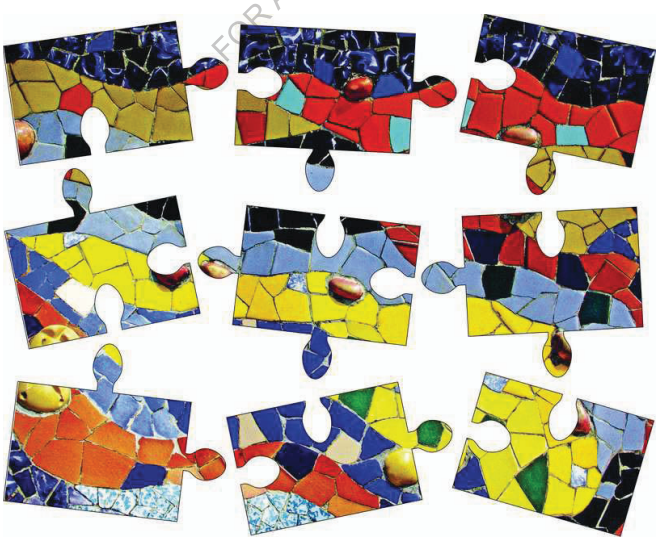
Figura 8.9.43 – Veneza.
Foto do autor.

9 - Conclusão / síntese final.

Conclusion / final synthesis.
Conclusione / sintese finale.

We shall soon be in a world
in which people will hang a man
for maddening a mob with the news
that grass is green.
G. K. Chesterton.

FOR AUTHOR USE ONLY



Esta pesquisa não nasceu como uma *cosa mentale*, mas, ao contrário, a partir dos contatos diretos com os dados da realidade, vivenciados ao mesmo tempo de maneira pessoal e de maneira profissional, e mediados por um trabalho cognitivo. Podemos dizer que é precisamente o trabalho cognitivo, buscando compreender e analisar a experiência real (que excede em muito a capacidade humana de racionalização), que fez com que o trabalho alcançasse a dimensão a que chegou, já que todo o esforço despendido (por parte do autor e dos eventuais leitores) poderia ser reduzido a bem pouco, caso fosse possível optarmos por uma simples afirmação, a de que 'a grama é verde'.

É uma metáfora, evidentemente; mas a frase de Chesterton, que serve de epígrafe para esta conclusão, bem resume a situação cultural em que nos encontramos: é necessário muito explicar para dizer o óbvio, ao qual frequentemente nossa capacidade intelectiva não nos dá acesso. No nosso caso, o que temos como conclusão é bastante simples, quase óbvio, porém difícil de demonstrar, quase impossível de provar.

De maneira muito simplificada, podemos resumir a trajetória e os resultados desta pesquisa assim:

FOR AUTHOR USE ONLY

i) Os Seres Humanos constroem o *seu mundo*, sucedâneo do mundo natural moldado pela Cultura;

ii) A Cultura, tributária da Natureza, busca, ao edificar o seu mundo, atender a dois critérios básicos – atender aos imperativos da Natureza, e estar à altura das realizações naturais, em termos de beleza, complexidade, inventividade, etc.; o mundo edificado deve ser, portanto, belo (critério variável mas permanente); frequentemente, a busca por ideais de beleza se confunde com a busca por algum tipo de transcendência, algo como fazer jus à ordem transcendente do Universo, percebida de acordo com os padrões culturais vigentes;

iii) Neste contexto, a Humanidade logrou realizar prodígios dignos de honrar seus Deuses, entre os quais se destacam as cidades (e seus componentes arquitetônicos), que têm sido louvadas como maravilhas da capacidade Humana desde tempos imemoriais;

iv) Até o advento da Era Industrial, o desenvolvimento tecnológico geral e o desenvolvimento das cidades seguiam um mesmo compasso, sendo que

ambos os aspectos se influenciavam mutuamente, um não sendo independente do outro;

v) a Era Industrial significa uma transformação técnica e tecnológica sem precedentes que, literalmente, mudou a face da Terra; no entanto, as cidades (e seus componentes arquitetônicos) não se transformaram nem com a mesma intensidade nem segundo os mesmos parâmetros; de fato, as cidades se alteraram relativamente pouco durante as primeiras décadas da Era Industrial, mantendo-se praticamente segundo os mesmos padrões que tinham determinado sua forma geral ao longo dos séculos;

vi) a chegada do século XX trouxe consigo algumas transformações tecnológicas de caráter revolucionário: o motor a explosão, os equipamentos eletro-eletrônicos, a metalurgia avançada[1], etc.; algumas pessoas, percebendo que a Arquitetura e o Urbanismo[2] não seguiam a mesma ordem e o mesmo ritmo de transformação, passaram a pregar que era necessário adequá-las a esse novo modo, impondo sobre o meio construído critérios de avaliação e de projeto que julgavam não apenas estarem de acordo com um alegado 'zeitgeist', mas também serem um meio de 'melhorar' a Humanidade, transformar a sociedade em direção a um futuro supostamente melhor. Não por acaso, estas propostas estavam em consonância, quando não sob filiação direta, com determinadas propostas de transformação político-social que também se desenvolveram mais ou menos no mesmo período, notadamente o socialismo. O conjunto destas propostas arquitetônicas e urbanísticas, com suas diversas manifestações, constitui aquilo que, no âmbito desta Tese, chamamos de 'modernismo'.

vii) O modernismo, nascido das mentes de alguns 'intelectuais' e 'ativistas', não foi aceito imediatamente, não alcançou um forte apelo popular nem mobilizou as massas; também não foi adotado automaticamente pelas camadas socialmente dominantes; antes, foi fortemente atacado e criticado. Foi necessário um trabalho concentrado de diversos intelectuais e acadêmicos,

[1] Estas transformações já haviam sido inventadas, ou ao menos seus fundamentos sido lançados, no século XIX; no entanto, foi no século XX que elas viriam a se espalhar pela sociedade, na forma de bens de consumo, só então determinando as profundas mudanças culturais que fazem das sociedades hodiernas um fenômeno ímpar. Por isso as classificamos como fenômenos 'do século XX', embora isto não seja rigorosamente preciso.

[2] Aqui usamos estas expressões de acordo com o entendimento que temos delas hoje. Não necessariamente os personagens, naquele tempo, as entendiam da mesma forma, ou mesmo utilizavam-se destes termos.

FOR AUTHOR USE ONLY

empenhados em construir a legitimação do movimento modernista, aliado ao trabalho de instituições de consagração (museus, galerias, etc.) e de reprodução (faculdades, editoras), para que o modernismo pudesse contar com uma legitimidade intelectual de que não dispunha inicialmente.

viii) O trabalho de legitimação modernista interferiu em dois âmbitos da esfera patrimonial (uma vez que a existência e a permanência do Patrimônio representavam uma ameaça, por contraste, às teses modernistas): o âmbito teórico-conceitual, no qual os modernistas passaram a intervir diretamente, pautando os debates, impondo parâmetros e paradigmas, moldando, enfim, a compreensão sobre o fenômeno patrimonial segundo os interesses dos modernistas; e o âmbito propriamente físico, com diversas ações coordenadas (embora, algumas vezes aparentemente paradoxais) de intervenção, seja propondo a destruição, em nome do 'progresso', de substanciais conjuntos patrimoniais, seja introduzindo elementos modernistas diretamente nos ambientes patrimoniais (com as 'restaurações diferenciais' e coisas do gênero, ou com a simples justaposição de elementos modernistas em ambientes antes isentos desta presença). O propósito último do modernismo, segundo seus princípios, era (e permanece sendo) o da eliminação, supostamente por superação, de todo o Patrimônio.

FOR AUTHOR USE ONLY

De maneira coerente com este propósito, os modernistas criaram para suas obras, quase imediatamente após seu surgimento, o papel de obras patrimoniais; assim, não apenas a substituição poderia chegar a ser completa (ao menos a longo prazo), mas também seria possível usurpar o efeito de 'proteção' de que goza o verdadeiro Patrimônio; mais um paradoxo, já que a principal ameaça às obras modernistas são outras obras modernistas, dotadas do mesmo 'direito' (na verdade, um dever) de substituir tudo que as precede em nome do 'progresso'.

ix) Todo o trabalho de legitimação e usurpação patrimonial se deu ao mesmo tempo (e, em parte, teve como conseqüência) em que o modernismo passou a ser reconhecido pela parcelas política e economicamente dominantes da sociedade como o estilo (de fato, o sistema simbólico) que melhor atendia aos interesses destes grupos sociais (em si mesmos heterogêneos); este reconhecimento levou à execução de grandes e simbolicamente significativas

obras modernistas, representativas do 'poder', o que acabou por emprestar credibilidade e verossimilhança aos trabalhos de legitimação e consagração.

x) O processo de crescimento do movimento modernista e sua consolidação como força dominante no Campo se deu num período em que as transformações tecnológicas resultaram numa conseqüência muito séria, e que contradiz os próprios fundamentos da noção de 'progresso': a degeneração das condições físicas do ambiente (as chamadas condições 'Ecológicas'). Porém, ao passo que houve um intenso trabalho de crítica às condições materiais vigentes do chamado 'progresso', baseado nos fatos constatáveis de que estas condições determinavam, inexoravelmente, algum grau de destruição e desequilíbrio, e estas críticas passaram a ser gradualmente não apenas aceitas mas, também, a determinar mudanças comportamentais e de julgamento, o mesmo não ocorreu em relação aos aspectos imateriais (nesta Tese, 'simbólicos') do ambiente. Mesmo que a crítica ao modernismo tenha crescido em volume e qualidade, as posições modernistas no Campo, bem como sua legitimidade, permaneceram em grande parte inalteradas.

Não apenas os autores modernistas consagrados não tiveram a legitimidade de suas obras e suas posturas intelectuais contestadas, como o meio acadêmico continua repleto de modernistas (ou meros apologistas) que continuam a citar suas obras como referências, influenciando a formação das gerações seguintes, que, por sua vez, se deparam com condições de mercado favoráveis, quase exclusivamente, à perpetuação do modelo modernista de projetar e construir.

xi) De todo modo, a profusão de *exempla*, acompanhada pela evolução das idéias, fez com que as constatações óbvias advindas da experiência direta com os ambientes modernistas levassem alguns intelectuais, também imbuídos de seu papel de cidadãos, passassem a reforçar e consolidar as críticas modernistas, apoiadas nas experiências que são compartilhadas por pessoas em todo o mundo: nossas cidades (com todos os seus componentes), ao menos naquelas partes construídas segundo os padrões e princípios modernistas, se tornaram feias e deprimentes. E mais: em comparação com as realizações do Passado, de todo o Passado da humanidade, as do século XX constituem um caso de degeneração da qualidade das cidades e da Arquitetura nunca antes experimentado. Portanto, afirmamos nós, é absolutamente

FOR AUTHOR USE ONLY

possível e coerente associar a degeneração material do ambiente planetário com a degeneração simbólica (estética, mas não apenas isso) dos ambientes antropizados.

xii) Assim, a questão patrimonial se afigura como central para a qualidade simbólico-ambiental do Planeta: ao mesmo tempo em que se constituem como verdadeiros oásis de qualidade ambiental, as cidades e construções históricas são portadoras e materializações dos ensinamentos, da sabedoria construtiva acumulada, testada e aprovada ao longo dos séculos por toda a espécie humana. É necessária uma revisão dos parâmetros e dos princípios epistemológicos que regulam nossa compreensão e nossas ações em relação ao Patrimônio. Para isso, é necessário incorporar a dimensão simbólica (nos termos em que a definimos nesta Tese) em conceitos que possibilitem a articulação entre os aspectos materiais e os simbólicos. Para isso, propomos o conceito de **Sustentabilidade Simbólica**, que busca expressar a influência mútua entre a materialidade (que se manifesta nas formas construídas) e a esfera simbólica (que se manifesta através das sensações e emoções humanas).

xiii) Esta revisão de parâmetros e de princípios epistemológicos, obviamente, não resulta apenas em consequências no âmbito patrimonial; ela se reflete em todas as atividades que se referem à compreensão, ao projeto, à avaliação e à vivência do mundo construído. O incorporação do conceito de Sustentabilidade Simbólica (devidamente desenvolvido) pode beneficiar todas estas áreas de atuação.

FOR AUTHOR USE ONLY

* * *

Para a devida compreensão dos fenômenos descritos acima, cuja descrição sumária já nos tomou quase cinco páginas, era necessária uma investigação aprofundada e uma intensa argumentação, que se refletem nas quase 600 páginas que dão ensejo a esta conclusão. Apesar desta extensão, estamos conscientes de que alguns aspectos dos problemas abordados tiveram apenas suas superfícies arranhadas; será necessária uma continuação, talvez ainda mais longa, da pesquisa e das reflexões, se quisermos consolidar nossas descobertas e nossa contribuição.

O processo se iniciou com a experiência direta nas cidades e com a questão (profissional, mas também de compromisso intelectual) da Gestão do Patrimônio, e a percepção, parcialmente intelectual e parcialmente intuitiva, da crise, simultaneamente estética e epistemológica, das cidades contemporâneas. Também intuitivamente, nasceu aí a idéia do conceito de Sustentabilidade Simbólica.

Estas percepções e reflexões levaram à formulação de um problema de pesquisa, que pode ser resumido assim: como e por que o padrão modernista (claramente degenerativo) tinha conseguido romper toda uma tradição, penetrar e se impor a uma sociedade que, ao mesmo tempo que o acolheu e patrocinou, tornou-se sua vítima? Se houve uma ruptura com a tradição, qual o papel do Patrimônio neste contexto? Complementarmente, cabia perguntar: o que fazer a respeito? Onde buscar respostas para a crise contemporânea das cidades?

Sendo o **capítulo 1** uma Introdução geral, no **capítulo 2** iniciamos a apresentação, propriamente, da pesquisa por uma discussão teórica sobre a metodologia, seguida pela proposta metodológica que adotamos, não porque ela estivesse definida *a priori*, mas porque consideramos útil para o leitor começar a jornada entendendo como o trabalho foi realizado, uma vez que este se compõe de uma série de fragmentos de compreensão que, somente nesta conclusão, podem ser vistos em conjunto.

FOR AUTHOR USE ONLY

Havia, de saída, um problema de método: como analisar um movimento cujas bases teóricas e fortuna crítica deveriam ser tomados *a contrario* por conta de seus problemas lógicos e seus comprometimentos políticos, mas que, ao mesmo tempo representam as posições simbolicamente dominantes no Campo?

Não havendo uma metodologia pronta que atendesse nossas necessidades, a investigação teórica permitiu perceber um caminho, através da utilização de métodos da Arqueologia: tratava-se de estabelecer um objeto (as cidades) e um problema (a ruptura) arqueológicos, e realizar sua interpretação partindo dos elementos materiais observáveis. Como o objeto faz parte do Presente, tratava-se de empregar a perspectiva da Arqueologia do tempo presente, aquela que se dedica a estudar artefatos presentes e acessíveis ao

pesquisador, e que busca referências auxiliares em documentos diversos para embasar suas interpretações.

No **capítulo 3** fazemos uma exposição da primeira imersão empírica e das descobertas e dilemas encontrados, a apresentação de conceitos de fundamentação e a análise da relação entre a ruptura modernista e o Patrimônio Histórico.

Na seqüência, a consecução da pesquisa impunha uma revisão da literatura modernista em busca de seus pressupostos e das estratégias para a conquista das posições no Campo ali contidas. Esta pesquisa, com as análises correspondentes, compõem o **capítulo 4;** ali expomos algumas conclusões que impactaram o desenrolar do restante da pesquisa, e que apresentaremos de maneira sintética em seguida.

> A base teórica modernista se iniciou com a aplicação de alguns pressupostos falsos ou inconsistentes, permeados por preconceitos ou posições políticas no mínimo questionáveis, quando não francamente repulsivas. Em seguida, alguns autores de mais fôlego, mas imbuídos de preconceitos e posições filosóficas semelhantes ou convergentes, passaram a elaborar as propostas modernistas de maneira mais sistemática, elaborada e consequente (ou seja, visando o alcance de posições no Campo e de comissões para projetar e construir). Logo, intelectuais e acadêmicos, cujas posições e interesses convergiam com as dos modernistas da primeira geração, passaram a elaborar discursos críticos e historiográficos que operaram a legitimação do movimento. Foram criadas as reputações dos autores, tratados como gênios e iluminados; assim, as posições modernistas ficaram cada vez mais asseguradas, ao passo que os adversários passaram a ter suas posições ameaçadas e depois tomadas, restando-lhes, no máximo as posições periféricas - estabeleceu-se a hegemonia. A hegemonia excedeu os limites dos Campos da Arquitetura, do Urbanismo e do Patrimônio, alcançando uma amplitude cultural que abarcou grande parte do Ambiente Simbólico e cultural das sociedades contemporâneas.

FOR AUTHOR USE ONLY

Desta forma, as proposições filosóficas e teóricas modernistas ganharam o status de 'verdades', inquestionadas e inquestionáveis. Os autores das gerações seguintes só fizeram reafirmar as mesmas crenças e convicções, acrescentando, pela distância no tempo e a omissão seletiva de algumas informações, um grau adicional de obscuridade à dominância modernista.

As pessoas impactadas pelo desenvolvimento tecnológico, inclusive pela ampliação da dimensão cognitiva e simbólica que este causou, estavam propensas a desenvolver uma crença, uma verdadeira fé, naquilo que as máquinas simbolizavam: o Progresso. Assim, o discurso modernista, que procurava associar suas produções com aquilo que era entendido como Progresso, passava a constituir parte de uma crença maior; desta forma, as inconsistências teóricas modernistas permaneceram obscurecidas pela imagem pública que o movimento conseguiu criar para si, reforçada pelo recurso discursivo de associar as propostas modernistas com posições pretensamente correspondentes ao 'bem', à 'evolução' e à 'justiça social'.

FOR AUTHOR USE ONLY

Que todos estes princípios, supostamente louváveis, não correspondessem àquilo que era efetivamente apresentado como produto modernista, foi um fato que os modernistas conseguiram manter longe dos holofotes por décadas, sem que a maioria das pessoas se desse conta, ou, quando muito, percebessem apenas de maneira intuitiva, sem ter recursos (teóricos, cognitivos) para expressar a contradição, muito menos para agir rumo a sua superação. Da mesma forma que pode ser observada no Campo da Política, os críticos foram frequentemente relegados à categoria dos loucos, dos traidores ou dos excêntricos, mas sempre com a pecha de passadistas, retrógrados ou, simplesmente, 'conservadores' (CARVALHO, 2014; BOURDIEU, 2001).

Como as parcelas socialmente dominantes identificaram o modernismo (frequentemente diluído estilisticamente e destituído de qualquer veleidade filosófica ou pretensa preocupação social) como o estilo que melhor representava seus interesses e ambições, este

passou a representar a parte edificada do sistema simbólico socialmente dominante.

Encerrada a análise dos textos modernistas, ficou clara a necessidade de empreender uma pesquisa que possibilitasse verificar na prática aquilo que havia sido constatado teoricamente; tanto a definição do estilo moderno quanto a possibilidade de distinção em relação aos demais estilos, bem como a expressão material da ruptura programática modernista precisavam ser examinadas em suas manifestações concretas.

Assim, no **capítulo 5**, realizamos um exame destes aspectos com base no material de pesquisa obtido da segunda imersão empírica (que veremos em detalhes adiante). As conclusões foram claras: a ruptura é perceptível em todas as situações em que as intervenções modernistas compartilham os espaços urbanos com elementos patrimoniais; as intervenções pós-ruptura podem ser claramente identificadas, constituem um conjunto formalmente coerente que pode ser agrupado sob a designação de 'modernistas', cujas características são discerníveis e podem ser descritas em termos gerais.

Restava a questão da busca por um conceito que abrigasse os aspectos formais e simbólicos dos ambientes urbanos.

Esta questão havia surgido da constatação de que os sérios problemas ecológicos do planeta são quase que exclusivamente considerados em seus aspectos materiais, enquanto os aspectos simbólicos permanecem largamente negligenciados, talvez pela dificuldade inerente a qualquer investigação num campo trans-disciplinar ainda pouco explorado e com pouca fundamentação teórica estabelecida[3].

Como a percepção do pesquisador (fundamentada em diversos trabalhos teóricos) era a de que não apenas há uma forte relação entre os aspectos materiais construídos do mundo urbano e o bem estar psíquico e emocional dos Seres Humanos, mas também de que a situação dos ambientes simbólicos deveria corresponder às transformações dos ambientes materiais e

[3] Os estudos dos aspectos materiais da Ecologia já se encontram bem desenvolvidos; da mesma forma os estudos sobre aspectos simbólicos da vida humana. No entanto, poucos são os estudos dedicados à interação entre ambos os aspectos, e praticamente nenhum quando se trata da interação sob o ponto de vista da Ecologia. Embora Guattari (1990) tenha feito, há muito tempo, uma proposição neste sentido, pouco foi realizado até hoje para atender ao seu apelo por 'três Ecologias'.

FOR AUTHOR USE ONLY

vice-versa, seria necessário um conceito que pudesse integrar ambos os aspectos da realidade, de modo a permitir uma avaliação ambiental que superasse a dicotomia material/simbólico e escapasse das limitações das perspectivas quantitativas.

Assim, realizamos no **capítulo 6** uma investigação a respeito do que poderia ser chamado de uma **Ecologia dos bens simbólicos** (desenvolvida em uma **Ecologia dos Ambientes Simbólicos)**, dentro da qual poderia ser elaborado o conceito de **Sustentabilidade Simbólica**, do qual apresentamos uma primeira aproximação: Como o bem-estar humano depende de uma harmonização (relativa) entre o ambiente material/construído e os sistemas simbólicos que o compõem e aí se manifestam, a desarmonia e as tensões resultantes da presença de sistemas simbólicos conflitantes/concorrentes significam baixa sustentabilidade simbólica; maior harmonia entre sistemas simbólicos co-presentes significa maior sustentabilidade simbólica.

Como, segundo a pesquisa, o sistema simbólico modernista está baseado em desconsiderar os demais sistemas, ou em propor e operar sua eliminação, e como este sistema está baseado no rompimento com a Natureza e com as tradições culturais historicamente acumuladas, é possível concluir que a implantação deste sistema simbólico não contribui para a Sustentabilidade Simbólica, antes o contrário. Esta proposição foi colocada à prova no exame dos exemplos práticos, que veremos mais adiante e que devem contribuir para tornar mais claro o conceito.

FOR AUTHOR USE ONLY

Como ainda restavam aspectos teóricos e conceituais para serem trazidos à explicitação, realizamos esta tarefa no **capítulo 7,** no qual expusemos outros princípios interpretativos necessários para embasar nossas interpretações.

De acordo com as exigências de nossa abordagem metodológica, realizamos a comparação do nosso objeto de estudo (a Arquitetura) com outros produtos da cultura (cinema, etc.), o que possibilitou, através das referências cruzadas, uma confirmação da adequação de nossas interpretações iniciais, de modo a permitir a segunda - e mais embasada, reflexiva e referenciada - imersão empírica.

No **capítulo 8**, apresentamos a etapa culminante da pesquisa: a segunda imersão empírica, cuja fundamentação foi exposta nos capítulos anteriores.

A análise detalhada de uma série de cidades, na maioria históricas, permitiu a visualização dos efeitos da inserção do sistema simbólico modernista nestes ambientes, bem com as diferentes manifestações da Sustentabilidade Simbólica (ou de seu contrário) observadas na prática.

Pudemos constatar os efeitos deletérios da introdução, nos ambientes urbanos, de sistemas simbólicos disruptivos, bem como a força simbólica do Patrimônio e a inadequação das perspectivas quantitativa e materialista para a percepção e avaliação dos efeitos simbólicos das alterações materiais no ambiente.

Ficou evidente a importância da forma arquitetônica na definição da Sustentabilidade Simbólica dos ambientes urbanos. No mundo visível está contida uma série de informações, nem sempre reconhecíveis apenas racionalmente (os 'mistérios do visível'), que nos informam a respeito da extrema importância dos aspectos formais na qualidade simbólica dos ambientes humanos.

FOR AUTHOR USE ONLY

Síntese final.

Nossos ambientes construídos - nossas cidades - se encontram ameaçadas por uma grave crise simbólica, correlata imaterial da crise ecológica (material) já deveras conhecida e estudada.

Esta crise simbólica está relacionada com uma série de mudanças culturais que vêm ocorrendo ao longo da chamada 'Era Industrial'. Entre estas mudanças, a implantação da 'arquitetura moderna' (na verdade, de todo um sistema simbólico que dá sustentação a esta arquitetura, e que se revela também no urbanismo, no trato das paisagens urbanas, na concepção geral dos espaços habitados, na Gestão do Patrimônio Histórico), se mostra como particularmente ameaçadora e deletéria, à medida que representa uma ruptura com os aspectos naturais e histórico-culturais do ambiente, ambos fundamentais para a manutenção do equilíbrio simbólico e, portanto, do bem-estar dos seres humanos em relação aos ambientes por eles habitados.

Assim, concluímos que, para benefício da Sustentabilidade Simbólica dos ambientes construídos, seria necessário evitarmos o emprego de sistemas simbólicos disruptivos, que se afastam da Natureza e das tradições construtivas geradas a partir da acumulação secular dos conhecimentos, testados, corrigidos e consolidados pela aprovação das gerações sucessivas.

Esta proposição tem uma conseqüência bastante direta para a Gestão do Patrimônio Histórico (nosso objetivo último), que deveria também se afastar dos paradigmas gerados a partir dos pressupostos modernistas. Assim, seria necessário estabelecer uma nova concepção para a Gestão do Patrimônio, baseada em dois princípios complementares:

i) o abandono das premissas, dos métodos e dos juízos de valor derivados do modernismo, ou gerados a partir das concepções modernistas de sociedade, cultura, humanidade, razão, funcionalidade, etc. Isto implicaria na invalidação da maior parte das cartas patrimoniais, tratados e estudos acadêmicos; assim, toda fundamentação teórica sobre o patrimônio deveria ser revista sob a ótica da Sustentabilidade Simbólica.

ii) Uma re-valorização dos conhecimentos e das soluções pré-modernistas, que deveriam ser encarados como a escola viva de onde poderíamos re-encontrar a trilha histórica, brutalmente interrompida, que pode nos colocar em contato, novamente, com a sabedoria ancestral que deu origem a tantos exemplos de cidades históricas gloriosas.

FOR AUTHOR USE ONLY

Com estes ensinamentos, devidamente interpretados à luz dos conhecimentos e dos padrões comportamentais hodiernos, seria possível voltarmos a criar 'cidades da vida', compostas por uma 'arquitetura da vida' (SALINGAROS, 2006), o que não apenas contribuiria para a Sustentabilidade Simbólica geral, como também significaria uma diminuição da pressão exercida hoje sobre as cidades históricas existentes, devida a um turismo que busca, nos relativamente poucos exemplos disponíveis, o contato com a ancianidade dos monumentos e com um tipo de ambiente urbano que nossa época não é mais capaz de criar, ambientes que são amados pelas pessoas de todas as culturas, assim como o eram por nossos antepassados.

Este trabalho se encerra, assim, com a convicção de termos efetuado uma busca pertinente, estruturada segundo a perspectiva científica, da qual

pudemos aferir algumas certezas (especialmente a existência da relação entre o ambiente material e o ambiente simbólico, e a importância da Arquitetura nesta relação) e abrir várias perspectivas de pesquisa. Entre estas, o desenvolvimento do conceito de Sustentabilidade Simbólica e de proposições voltadas para uma nova perspectiva de Gestão do Patrimônio, mas também de todas as possibilidades subjacentes no que se refere ao Planejamento Urbano e à Arquitetura.

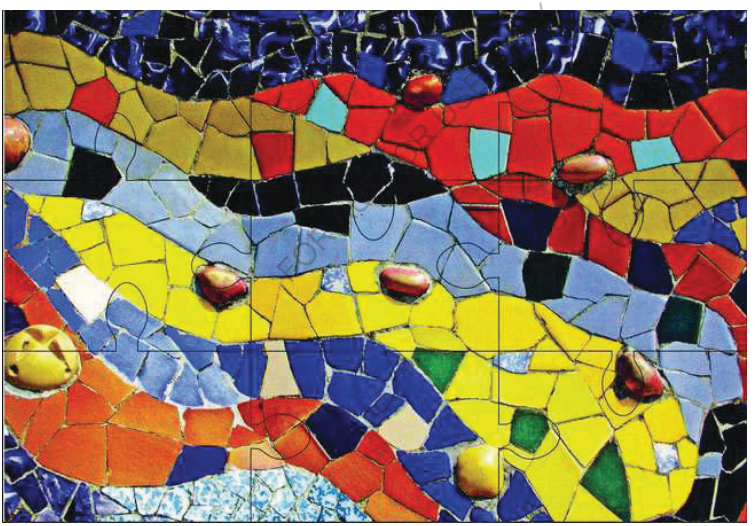
O que os sinais indicaram, afinal, é a necessidade de um 'Novo Renascimento'; ao contrário do movimento (intelectual e artístico) original, no entanto, um 'Novo Renascimento' deveria se referir não somente à tradição Greco-Romana, mas a todas as tradições existentes (incluindo as de outras culturas e aquelas que sucederam as transformações culturais do século XV), de modo a, fazendo uso de todo o conhecimento acumulado ao longo da História (e que se encontra registrado, talhado na matéria de cada edificação, de cada cidade que a Humanidade produziu e legou para a posteridade), interromper a decadência e retomar as sendas já abertas em busca de um futuro mais promissor do que o que se anuncia no projeto modernista.

FOR AUTHOR USE ONLY

Partindo daí, a primeira coisa a se destacar é que um movimento deste tipo não deveria, a fim de evitar confusões e desvios conceituais, se chamar Neo-Renascimento, Pós-Renascimento ou qualquer coisa do tipo, e, muito menos, conter em sua denominação qualquer referência à palavra 'moderno' (como 'pós-modernismo, etc.)[4], evitando associações fáceis, mau-entendidos e novas manipulações.

[4] Isto porque, do movimento original, o 'Novo Renascimento' herdaria apenas alguns elementos, a saber:
i) o entendimento de que vivenciamos uma crise que pode ser descrita como uma **decadência** (de valores, de conhecimentos e, conseqüentemente, de Forma), que se manifesta na degradação geral dos ambientes construídos;
ii) a compreensão que a decadência significa uma perda de qualidades que já existiram, e, conseqüentemente, através da recuperação de algumas (ou todas) destas qualidades, seria possível deter, e, talvez, reverter, a decadência;
iii) a recuperação da herança Greco-Romana.
Quanto às referências ao 'moderno', deveriam ser evitadas porque o termo foi utilizado, pelos modernistas, como ferramenta de manipulação lógica, uma vez que o significado corrente, antes da manipulação, era o das coisas atuais e atualizadas, sinônimo de vanguarda e avanço, mas, depois, foi incorporado como representação de um estilo e um modo específicos, que já nasceram cristalizados em fórmulas (verbais e visuais) e que tendiam a se perpetuar como uma *doxa*, algo, por princípio, contrário à significação original. Portanto, qualquer referência a 'moderno' (ao menos enquanto não sejam anulados os efeitos da manipulação) significa uma aceitação e uma submissão aos propósitos dos modernistas.

Determinar que aspecto teria o mundo do 'Novo Renascimento' não é algo que cabe a esta pesquisa; podemos apenas indicar coisas que devemos evitar e, ao mesmo tempo, apontar para exemplos do Passado que atestam a capacidade Humana de executar com competência, inventividade e transcendência – em alguns casos, com verdadeiras proezas artísticas – a tarefa de edificar o mundo em que vivemos. Veneza, como cidade, e Gaudí, como Arquitetura, são os melhores exemplos que encontramos para demonstrar estas qualidades.



REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA:

ALEXANDER, Christopher. **A pattern language: towns, buildings, construction**. New York: Oxford University, 1977.
_____. **The Nature of Order: An Essay on the Art of Building and the Nature of the Universe**. Books 1-4. Berkeley: Center for Environmental Structure, 2002-2005.

ANTLIFF, Mark. **Avant-Garde Fascism. The Mobilization of Myth, Art and Culture in France, 1909 – 1939**. Durham: Duke University Press, 2007.

ARGAN, Giulio C. **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ARNHEIM, Rudolf. **A dinâmica da Forma Arquitectónica**. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

BAILEY, Cyril. **O legado de Roma**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

BALZANI, Marcelo e MARZOT, Nicola. **Architetture per un territorio sostenibile - Città e paesaggio tra innovazione tecnologica e tradizione**. Milano: Skyra, 2010.

BAREL FILHO, Ezequiel. **Lucio Costa em Ouro Preto: a invenção de uma 'cidade barroca'**. Dissertação de Mestrado, Universidade de Coimbra, 2013.

BATTERHAM, David. **The World of ornament**. Köln: Taschen, 2009. [compilação das obras L'ornement polychrome de RACINET, M. A. (1869-1888) e L'ornement dês Tissus de DUPONT-AUBERVILLE, M. (1877)].

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

BELLE, John and LEIGHTON, Maxinne R. **Grand Central – Gateway to a million lives**. New York: W. W. Norton, 2000.

BENEVOLO, Leonardo. **História da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 3a. ed. 2001.
_____. **Storia dell'architettura del Rinascimento**. Bari-Roma: Laterza, 2017.

BERNAYS, Edward L. **Propaganda**. New York: Horace Liveright, 1928.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar - A aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 18ª reimpressão, 2001.

FOR AUTHOR USE ONLY

BIANCHI, Elisa *et. alli.* (a cura di). **Immagine Soggetttiva e Ambiente – Problemi, Applicazioni e Strategie della ricerca**. Milano: Ed. UNICOPLI, 1987.

BOJUNGA, Cláudio. **JK: o artista do impossível**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BOTTON, Alain de. **A arquitetura da felicidade**. Rio de janeiro: Rocco, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
_____. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
_____. **A Economia das trocas Lingüísticas**. São Paulo: EDUSP, 1996a.
_____. **As Regras da Arte. Gênese e Estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996b.
_____. **Meditações Pascalianas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
_____. **Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico.** São Paulo: Ed. UNESP, 2004.
_____. **A economia das trocas simbólicas**. (Introdução, organização e seleção de Sérgio Micelli). São Paulo: Perspectiva, 2007a.
_____. **A Distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk. 2007b.
_____. **El sentido práctico**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007c.
_____. **El sentido social del gusto. Elementos para una sociologia de la cultura.** Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010.
_____. **Os herdeiros: os estudantes e a cultura**. Florianópolis: Ed. UFSC, 2014.

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean Claude. **A reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1992.

BOURDIEU, Pierre; WACQUANT, Loïc. **Una invitación a la sociología reflexiva**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.

BORNECQUE, Henri. **Roma e os romanos: literatura, história, antiguidades**. São Paulo: EDUSP, 1976.

BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru/SP: EDUSC, 2004.

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981.

CANIGGIA, Gianfranco e MAFFEI, Gian Luigi. **Interpreting Basic Buildings**. Curatorship, introduction and critical glossary by Nicola Marzot. Firenze: Altralinea, 2017.

FOR AUTHOR USE ONLY

CAVALCANTI, Lauro. **Modernistas na repartição**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / Paço Imperial - Tempo Brasileiro, 1993.

CARVALHO, Olavo de. Entrevista no programa True Outspeak do dia 19.02.2007. Disponível em www.olavodecarvalho.org.
_____. **A Nova Era e a Revolução Cultural – Fritjof Capra e Antonio Gramsci**. Campinas: Vide Editorial, 2014.
_____. **O Jardim das Aflições – de Epicuro à ressurreição de César: ensaio sobre o Materialismo e a religião Civil**. Campinas: Vide Editorial, 2015.

CECCATO, Beppe. **Roma**. Lisboa: Verbo, 2000.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

CHASLIN, François. **Un Corbusier**. Paris: Seuil, 2015.

CHOAY, Françoise. **A regra e o modelo: sobre a teoria da arquitetura e do urbanismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
_____. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: UNESP, 2006.

Circles of Sustainability, 2015. Acessível em: http://www.circlesofsustainability.org/circles-overview/profile-circles/culture-2/

COLQUHOUN, Alan. **Arquitectura moderna y cambio historico - ensayos: 1962-1976**. Barcelona: G. Gili, 1978.

COSTA, Lucio. **Sobre Arquitetura**. Porto Alegre: Centro de Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962.

CULLEN, Gordon. **Paisagem Urbana**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

CURTIS, William J. R. **Modern Architecture since 1900.** New York: Phaidon Press, 1996.

EISEN, Sarajane L. *et. alli*. **The stress-reducing effects of art in pediatric health care: Art preferences of healthy children and hospitalized children**. Journal of child health care: for professionals working with children in the hospital and community. v. 12. pp. 173-90. 2008.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994.

FAZION, Fabiano. **Hegemonia em construção: o prédio do M.E.S. e a Consolidação da Arquitetura Moderna no Brasil**. Beau Bassin: Novas Edições Acadêmicas, 2017.

FERGUSSON, James. **A history of architecture in all countries from the earliest times to the present day.** London: John Murray, 1874.

FOR AUTHOR USE ONLY

FLETCHER, Banister e FLETCHER, Banister F. **A history of architecture on the comparative method**. London: B. T. Batisford, 1905. (5th. ed.).

FRIEDLAENDER, Ludwig. **A vida urbana na Roma Imperial**. Salvador: Progresso, 1954.

FRIEDRICH, Janette. **Lev Vigotski: mediação, aprendizagem e desenvolvimento: uma leitura filosófica e epistemológica**. Campinas: Mercado de Letras, 2012.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1998.

FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FREUD, Sigmund. **A negação**. São Paulo: Cosac Naif, 2014.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu. **Teoria e a Arqueologia Histórica: A América Latina e o Mundo**. in Vestígios - Revista Latino-Americana de Arqueologia Histórica, Vol. 1, No. 1, Jul - Dez 2007. (pp. 49-56).

GADAMER, Hans-Georg. **Verdad y metodo:** fundamentos de una hermenéutica filosofica. Salamanca: Sigueme, 1991.
_____. **El giro hermenéutico.** Madrid: Catedra, 2001.
_____. **Hermenêutica em retrospectiva.** Petrópolis: Vozes, 2007.

GEHL, Jan. **Life between buildings – using public space**. Washington DC: Island Press, 2009.
_____. **Cidades para pessoas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GEHL, Jan e SVARRE, Birgitte. **How to study public life**. Washington: Island Press, 2013.

GIEDION, Sigfried. **Espaço, tempo e arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais – morfologia e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GLANCEY, Jonathan. **A história da arquitetura**. São Paulo: Loyola, 2001.

GUATTARI, Felix. **As Três Ecologias**. Campinas: Papirus, 1990.

GOETHE, Wolfango. **Viaggio in Italia**. Genova: A. Donatii editore, 1895.

GOMBRICH. Ernst H. **História da Arte**. São Paulo: Círculo do Livro, 1972.
_____ **Arte e ilusão: um estudo sobre a psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

FOR AUTHOR USE ONLY

_____ **O sentido de ordem. Um estudo sobre a psicologia da arte decorativa**. Porto Alegre: Bookman, 2012.

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HALL, Edward T. **A Dimensão Oculta.** Lisboa: Relógio D'Água, 1986.

HAMLIN, Talbot. **Architecture through the ages**. New York : G. P. Putnam's Sons, 1950.

HEISENBERG, Werner. **Más Allá de la Física. Atravesando fronteras**. Madrid: La Editorial Católica, 1974.

HELLPACH, Willy. **Geopsique. O homem, o tempo e o clima, o solo e a paisagem**. São Paulo: Ed. Paulinas, 1967.

HEYDENREICH, Ludwig H. **Arquitetura na Itália 1400-1500**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. [1ª. ed. 1974]

HERSEY, George. **The Monumental Impulse – Architecture's biological roots.** Cambridge/Mass – London: The MIT Press, 1999.

HILLIER, Bill. **Space is the machine. A configurational theory of architecture**. London: Space Syntax, 2007 (eletronic edition).

HINGLEY, Richard. **Globalizing Roman Culture**. London; New York: Routledge, 2005.

HITCHCOCK, Henry Russell and JOHNSON, Philip. **The International Style**. New York: W. W. Norton & Co., 1997.

HOBSBAWM, Eric J. **A Era das revoluções. Europa 1789-1848.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
_____. **A Era do capital. 1848-1875.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
_____. **A Era dos impérios. 1875-1914.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.
_____. **A Era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOBSBAWN, E. A Produção em Massa de Tradições: Europa, 1870 a 1914. *In:* HOBSBAWN, Eric J. e RANGER, Terence (org.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HODDER, Ian (ed.). **The meanings of things: material culture and symbolic expression**. London; New York: Routledge, 1991.
_____. **The Archaeological process: an introduction**. Malden/MA: Blackwell Publishing, 1999.

FOR AUTHOR USE ONLY

HODDER, Ian and SCOTT, Hutson. **Reading the past: current approaches to interpretation in archaeology**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

HOLSTON, James. **A cidade modernista.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

HOWARD, Martin J. **New York - the growth of the city**. New York: Chartwell Books, 2011.

HUNDERTWASSER, Friedensreich. **Architecture**. Köln: Taschen, 2009.

JACOBS, Alan B. **Looking at cities**. Cambridge/London: Harvard University Press, 1985.

JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

JAMES, Paul. **Urban Sustainability in Theory and Practice - Circles of sustainability**. New York: Routledge, 2014.

JARCY, Xavier de. **Le Corbusier – Un Fascisme Français**. Paris: Albin Michel, 2015.

JEANNERET-GRIS, Charles-Edouard (Le Corbusier). **Por uma Arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1977. 2a. edição.

JONES, Owen. **A gramática do ornamento**. São Paulo: Editora SENAC, 2010 (1ª. ed. 1856)

JUNG, Carl G. **O Homem e seus símbolos.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

KAMINSKI, Marion. **Venice: Art & Architecture**. Potsdam: H.F. Ullmann, 2013.

KERSTEN, Márcia. S. de A. **Os rituais de tombamento e a escrita da História: Bens tombados no Paraná entre 1938-1990**. Curitiba: Ed. da UFPR, 2000.

KRESS, Gunther R. and VAN LEEUWEN, Theo. **Reading Images: the grammar of visual design**. New York: Routledge, 2006.

LE GOFF, Jacques. **História e memória.** Campinas, SP: Unicamp, 2013.

LEMME, Arie Van de. **Guia de Art Deco**. Lisboa: Editorial Estampa, 1996.

LIMA, Antonietta Iolanda (ed.). **Per un'architettura come ecologia humana – Studiosi a confronto**. Milano: Jaca Book, 2010.

LYNCH. Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FOR AUTHOR USE ONLY

LYNCH, Kevin; HACK, Gary. **Site Planning**. Cambridge/Mass: The MIT Press, 1984.

LOBACZEWSKI, Andrew. **Ponerologia: psicopatas no poder**. Campinas: Vide Editorial, 2014.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso e Análise do Discurso**. Trad. Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

MALEMBAUN, Sara, KEEFE, Francis J. WILLIAMS, Amanda C. de C., ULRICH, Roger, SOMERS, Tamar J. **Pain in its environmental context: implications for designing environments to enhance pain control**. PAIN 134, pp. 241-244. 2008.

MARTINS, Romario. **História do Paraná**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1995.

MINDLIN, Henrique E. **Arquitetura Moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano: IPHAN, 2000.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo, Perspectiva, 1977.

MORIN, Edgar. **Educação e complexidade:** os sete saberes e outros ensaios. 4.ed. São Paulo: Cortez, 2007.

MORIN, Edgar et al. **A Unidade do homem:** invariantes biológicos e universais culturais. São Paulo: Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo, 1978.

MOSTAFAVI, Mohsen; DOHERTY, Gareth. **Urbanismo Ecologico**. Barcelona: GG, 2014.

MOTTA, Marly Silva da. **Rio de Janeiro: de cidade-capital a Estado da Guanabara**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2001.

MORITZ, Karl Philipp. **Viagem de um alemão à Itália: 1786-1788**. São Paulo: Humanitas, 2008.

MUMFORD, Lewis. **The city in History. Its Origins, Its Transformatios and Its Prospects**. New York and London: Harvest/HJB, 1961.
_____. Técnica y Civilización. Madrid: Alianza Editorial, 1992.

MUMFORD, Eric. **The CIAM discourse on urbanism, 1928-1960**. Cambridge, Mass: MIT Press, 2000.

MURATORI, Saverio. **Studi per una operante storia urbana di Venezia**. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1960.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Memórias do Rio de Janeiro. *in* OLIVEIRA, Lúcia Lippi (org.). **CIDADE: história e desafios**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 2002.

FOR AUTHOR USE ONLY

ORLANDI, Eni. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 1990.

OSBORN, Frederic James. **The new towns: the answer to megalopolis**. New Yor: MacGraw-Hill, 1963.

PALLASMAA, Juhani. **Los ojos de la piel**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.

PANOFSKY, Erwin. **Arquitetura gótica e escolástica: sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PAPANECK, Victor. **Arquitetura e Design - Ecologia e Ética**. Lisboa: Edições 70, 1995.

PARSONS, Russ. **The potential influences of environmental perception on human health**. Journal of Environmental Psychology, 11, 1–23. 1991.

PARSONS, Russ, ULRICH, Roger and TASSINARY, Louis G. **Experimental approaches to the study of people-plant relationships**. Journal of Home and consumer horticulture. Vol. 1 n. 4, pp. 347-372. 1994.

PERELMAN, Marc. **Le Corbusier – Une froide vision du monde**. Paris: Michalon, 2015.

PEVSNER, Nikolaus. **Origens da Arquitetura Moderna e do Design**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

POPPER, Karl R. **A lógica da pesquisa científica**. São Paulo: Cultrix, 1972.

PORTOGHESI, Paolo. **Depois da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

RACINET, A. e DUPONT-AUBERVILLE, M. **The World of Ornament**. Köln: Taschen, 2009. [1ª. ed. 1877].

RAHN, John. **Music Inside Out: Going too far in musical essays**. Amsterdam: G+B Arts International, 2001.

RAPOPORT, Amos. **Human aspects of urban form - Towards a Man-Environment Approach to Urban Form and Design**. New York: Pergamon Press, 1977.

RICOEUR, Paul. **Teoria da interpretação:** o discurso e o excesso de significação. Lisboa: Edições 70, 1976.
_____. **O conflito das interpretações:** ensaios de hermenêutica. Rio de Janeiro: Imago, 1978.
_____. **Interpretação e ideologias.** 4. ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1990.

FOR AUTHOR USE ONLY

RODRIGUES, Nelson. **A cabra vadia**. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Editora, 1970.

ROMA060608. **Beni architettonici e storici di Roma**. disponível em http://mobile.060608.it/it/cultura-e-svago/beni-culturali/beni-architettonici-e-storici.html

RUSKIN, John. **The stones of Venice**. Boston: Dana Estes & Company Publishers, 1851.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SALE, Kirkpatrick. **Rebels against the future: The Luddites and their war on the Industrial revolution – Lessons for the computer age**. Cambridge, Mass: Perseus Publishing, 1995.

SALINGAROS, Nikos A. **A Theory of Architecture**. Solingen: Umbau-Verlag, 2006.
_____. **Anti-Architecture and Deconstruction**. Solingen: Umbau-Verlag, 2008.

SALTURI, Luis A. **Frederico Lange de Morretes, liberdade dentro de limites: trajetória do artista-cientista**. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Curitiba: UFPR, 2007.

SARNITZ, August. **Adolf Loos**. Köln: Taschen, 2003.

SITTE, Camillo. **A construção das cidades segundo seus princípios artísticos**. São Paulo: Ática, 1992.

STEVENS, Garry, **O Círculo Privilegiado - Fundamentos sociais da distinção arquitetônica**. Brasília: Editora UNB, 2003.

TAFURI, Manfredo. **Per una critica dell'ideologia architettonica**. *in* Contropiano, Materiali Marxisti, no. 1, 1969.
_____. **Progetto e utopia: Architettura e sviluppo capitalistico**. Bari, Laterza, 1973.

TAFURI, M e DAL CO, F. **Architettura contemporanea**. Milano: Electa, 1976.
_____. **Modern Architecture**. New York: Rizzoli, 1986.

THOMAS, Julian. **Archaeology and Modernity.** London/New York: Routledge, 2004.

TOURAINE, Alain. **Pensar outramente: o discurso interpretativo dominante**. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. São Paulo: Difel, 1980.

FOR AUTHOR USE ONLY

TUCKERMAN, Arthur Lyman. **A short History of Architecture**. New York: Charles Scribner's Sons, 1887.

ULRICH, Roger S. **Visual landscapes and psychological well-being**. Landscape Research 4 (1): 17-23. 1979.
_____. **View through a window may influence recovery from surgery**. Science Vol. 224, Issue 4647, pp. 420-421. 1984.
_____. **Evidence-based health-care architecture**. The Lancet, Vol. 368, pp. 538-539. December 2006.

ULRICH, Roger & SERENE PERKINS, R. **The Impact of a Hospital Garden on Pregnant Women and Their Partners**. The Journal of Perinatal & Neonatal Nursing. v. 31, pp. 186-187, 2017.

ULRICH, Roger *et. al*. **A Conceptual Framework for the Domain of Evidence-Based Design**. HERD. 4. pp. 95-114. 2010.

VENTURI, Robert. **Complexidade e Contradição em Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

VESENTINI, José W. **A capital da Geopolítica**. São Paulo: Ed. Ática, 1986.

WATERHOUSE, Leslie. **Architecture**. London: Hodder and Stoughton, 1901.

WHITE, William H. **The social life of small urban spaces**. New York: PPS, 2010.

WILSON, Edward O. **Biophilia**. Cambridge/Mass. e London: Harvard University Press, 1984.

WOLFE, Tom. **Da Bauhaus ao nosso caos**. Rio de janeiro: Editora Rocco, 4ª Ed. 1990.

ZAFFAGNINI, Mario, GAIANI, Alessandro e MARZOT, Nicola. **Morfologia Urbana e tipologia edilizia**. Ferrara: Pitagora Editrice/Officina Ferrarese di Architecttura, 1995.

ZARANKIN, Andrés. **Paredes que domesticam - arqueologia da arquitetura escolar capitalista: o caso de Buenos Aires**. Campinas: CHAA / FAPESP, 2002.

ZEVI, Bruno. **Verso un'architecttura organica**. Torino: Einaudi, 1945.
_____. **Storia dell'Architectura Moderna**. Torino: Einaudi, 1950.
_____. **Saber ver a Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

FOR AUTHOR USE ONLY

PERIÓDICOS:

Architectural Fórum, no. 101, Novembro de 1954.

EL PAÍS (jornal) – edição de 12 de março de 2017.

FILMES:

CHAPLIN, Charles. **Modern Times**. (no Brasil: Tempos modernos). USA: Charles Chaplin Productions. 1936.

DE SICA, Vittorio. **Ladri di biciclette** (no Brasil: Ladrões de bicicleta). Italia: De Sica, 1948.

GODARD, Jean-Luc. **Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution** (no Brasil: Alphaville) França/Italia: Athos Films/Chaumiane/Filmstudio, 1965.

KUBRICK, Stanley. **A clockwork Orange**. (no Brasil: Laranja Mecânica). USA/UK: Warner Bros./Hawk Films, 1971.

LANG, Fritz. **Metropolis**. Alemanha: Universum Film, 1927.

NOYCE, Phillip. **The Giver.** (no Brasil: O Doador de Memórias). USA: Walden Media, 2014.

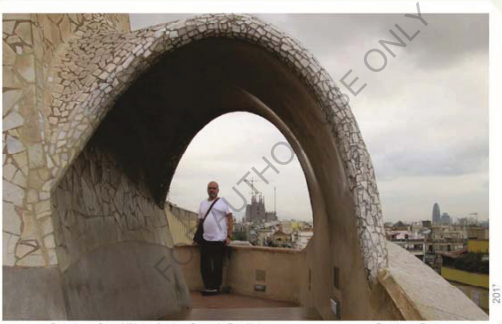
ROSSELLINI. Roberto. **Roma città aperta**. (no Brasil: Roma, cidade aberta). Italia: Excelsa Film, 1945.

TATI, Jacques. **Mon Oncle**. (no Brasil: Meu Tio) França/Italia: Specta Films/Gray-Film/Alter Films/Film del Centauro/Cady Films/Gaumont Distribution, 1958.

_____. **Playtime**. (no Brasil: Tempo de diversão). França: Specta Films/Jolly Film, 1967.

FOR AUTHOR USE ONLY

Letchworth: The Howard Memorial Foto Julia Martinowitz Fazion



Barcelona: Casa Milà (ao fundo a Sagrada Família) Foto Luca Fazion

FOR AUTHOR USE ONLY

Viena: Hundertwasserhaus Foto Fabiano Fazion

‘Conhecereis a verdade,
e a verdade vos libertará’

João, 8:32

☆

Curitiba, Janeiro de 2019.

FOR AUTHOR USE ONLY

FOR AUTHOR USE ONLY

Buy your books fast and straightforward online - at one of world's fastest growing online book stores! Environmentally sound due to Print-on-Demand technologies.

Buy your books online at
www.morebooks.shop

Compre os seus livros mais rápido e diretamente na internet, em uma das livrarias on-line com o maior crescimento no mundo! Produção que protege o meio ambiente através das tecnologias de impressão sob demanda.

Compre os seus livros on-line em
www.morebooks.shop

KS OmniScriptum Publishing
Brivibas gatve 197
LV-1039 Riga, Latvia
Telefax: +371 686 204 55

info@omniscriptum.com
www.omniscriptum.com

OMNIScriptum

FOR AUTHOR USE ONLY

FOR AUTHOR USE ONLY

FOR AUTHOR USE ONLY

FOR AUTHOR USE ONLY